

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 3 (166) ЛЮТИЙ

2009

2009 лютий № 3 (166)

ВІСНИК
ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина I

Заснований у лютому 1997 року (27)
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 14441-3412 ПР,
видане Міністерством юстиції України 14.08.2008 р.

Друкований орган
Видавництво Державного закладу
“Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка”

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 6 від 30 січня 2009 р.)

Виходить 2 рази на місяць

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор –
проф. Харченко С. Я.
Перший заступник головного редактора –
проф. Синельникова Л. М.
Заступник головного редактора –
проф. Ужченко В. Д.
Відповідальний секретар –
проф. Галич О. А.
Члени редколегії:
проф. Галич В. М.,
проф. Глуховцева К. Д.,
проф. Гриценко П. Ю.,
проф. Зеленько А. С.

Засновник – Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

*Збірник наукових праць,
ліцензований ВАК України
за напрямками: педагогіка,
історія, філологія, біологія*
(Бюлетень ВАК України. – 1999. –
№ 4 (12))

Матеріали номера друкуються мовою оригіналу

EDITORIAL BOARD:

Editor-in-chief –
Prof. Kharchenko S. Y.
First Deputy –
Prof. Sinelnikova L. M.
Deputy –
Prof. Uzhchenko V. D.
Executive secretary –
Prof. Halych O. A.
Editor Board Members:
Prof. Halych V. M.,
Prof. Glyhovceva K. D.,
Prof. Gritsenko P. Y.,
Prof. Zelenko A. S.

Founder – Luhansk Taras Shevchenko National University

*The collection of studies on
Pedagogic, History, Philology,
Biology licensed by the Higher
Attestation Board of Ukraine (HAB)*
(Bulletin HAB of Ukraine. – 1999. –
No. 4 (12))

The materials are published in the original

Видавництво Державного закладу
“Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.
e-mail: mail@luguniv.edu.ua

Зміст

Дослідження літературного процесу північно-східного регіону України

Білоус О.П. Риси чарівної казки у “Слові про Ігорів похід”	6
Білоус П.В. “Слово о полку Ігоревім”: дискусія продовжується	12
Бондаренко О.О. Український роман у Донбасі у 1950-х – 1980-х рр. ..	17
Веретейченко І.А. Українськість та європейськість в літературній дискусії 20-х років ХХ століття	25
Дорогокупля О.М. Іронія, сатира, гумор та сарказм в українській байці	32
Кушнір Т.І. Жанрова специфіка роману Івана Багряного “Сад Гетсиманський”	40
Медоренко О.М. Концепція часово-просторового автокоментаря до “Спогадів і роздумів на фінішній прямій” І. Дзюби	44

Вивчення літературного процесу, творчості окремих письменників, пов’язаних зі Слобожанщиною

Бойцун І.Є. Культурна модель України в українській історичній белетристиці ХІХ століття	51
Бондаренко О.Є., Сиротенко В.П. Імпресіоністичні засади змалювання образу дитини у творах С. Васильченка	56
Бугайова Н.А. Інтерпретація мистецтва у поезіях Василя Голобородька	67
Вечоркін І.О. Роман М. Малахути “Одним дивом більше”. Духовність – ядро ідейно-художнього пласта. Новаторський образ вчителя-злодія в українській літературі	73
Галич О.А. Рецепція постатей письменників-емігрантів зі Слобожанщини в щоденниках Олесь Гончара	85
Красненко О.В. “Вічний Почаїв про вічність говорить”: роздуми над повістю Антоніни Листопад	94
Лапко О.А. Релігієсофське осмислення буття людини в поезії Якова Щоголева	98
Лапушкіна Н.П. Василь Краматорський і “Забой”	104

Інтерпретація літературних творів

Амбіцька А.С. Відступництво національної еліти як драма українського народу (архетип Тіні в романі І. Нечуя-Левицького “Князь Єремія Вишневецький”)	111
Берберфіш М.В. Еволюція індивідуального стилю А. Крушельницького в неореалістичному контексті (на матеріалі прозової спадщини письменника)	119
Бровко О.О. Новелістичність композиції роману Якова Качури “Ольга”	125
Будурацька С.А. Антроподицея Гюнтера Грасса у мемуарах “Цибулина пам’яті” через наратив оповідача	132
Варава О.Б. Інтерпретація образу Дон Кіхота в поезії Ліни Костенко “Балада моїх ночей”: ідеальний вимір	139
Веретюк Т.В. На шляхах пошуку та утвердження позитивного героя (Ігор Муратов – повісті “Жила на світі вдова” та “Свіже повітря для матері”)	145
Галич А.О. Естетична функція асоціонімів у романі “Гуляйтроя” Галини Тарасюк	152
Глотова І.В. Повісті “Двоє на святі кохання” та “Індульгенція на безсмертя”: до проблеми стильової парадигматики Є. Гуцала	160
Двуличанська О.А. Творчість Юрія Андруховича як дзеркало суспільних перетворень 80 – 90-х років ХХ століття	171
Дмитренко В.І. Збірка “Чорні силуети” І. Багряного в контексті творчості письменника	176
Завалій Л.П. Концепт вітру у поезіях Олександра Олеся	182
Застеба О.С. Повість Марії Матіос “Мама Маріца – дружина Христофора Колумба”: ходіння по лезу	188
Зимомря І.М. Тематично-стильові тенденції австрійського літературного процесу ХХ століття: рецептивні оцінки	195

Журналістика та видавнича справа Сходу України

Акіншина І.М. Ідеологічне спрямування преси Луганщини періоду Другої світової війни	205
Антонова О.В. Харків у публіцистиці М.Г. Жулинського (за нарисами “Харків: “До кого твій клич” та “Найкраща форма боротьби – праця!”)	211
Бикова О.М. Репортаж із елементами інтерв’ю: інновація в жанроутворенні	218

Галич В.М. Колонка як жанр	223
Довженко О.В. Рубрики та жанри української регіональної преси на прикладі газети “Жизнь Луганска”	233
Відомості про авторів	240

*Дослідження літературного процесу
північно-східного регіону України*

УДК 821. 161. 2-3. 09

О.П. Білоус

РИСИ ЧАРІВНОЇ КАЗКИ У “СЛОВІ ПРО ІГОРІВ ПОХІД”

Вивчення “Слова про Ігорів похід” вітчизняною наукою протягом ХІХ – ХХ ст. випало на час, коли в літературознавстві домінували історико-порівняльна, культурно-історична, біографічна, філологічна методики інтерпретації словесних пам’яток давнини. Звідси – спроби побачити у “Слові” історичний зміст, відповідність зображеного реальним подіям кінця ХІІ ст., історико-соціальний зріз тодішнього суспільства; мовознавці досліджували особливості мови цієї пам’ятки, літературознавці визначали жанрово-стильові та романтично-реалістичні параметри тексту; а ще – захоплюючі пошуки автора “Слова”, для чого знову і знову перегортався історико-географічний, мовно-стилістичний, образно-художній простір твору.

Не маємо наміру переглядати ті результати, представлені такими іменами, як І. Франко, М. Грушевський, Л. Махновець, а з російських – Д. Лихачов, Б. Рибakov, але зауважимо, що у ХХ ст. сформувалися й інші літературознавчі методи, які дозволяють застосувати до вивчення “Слова про Ігорів похід” нові та ефективні підходи. І тут важливо акцентувати на тому, що “Слово” – не ілюстрація історичних подій, не привід і надалі з позитивістських позицій вилушувати з давнини пізнавальний зміст, а **літературний твір**, отож і розглядати його слід передусім з погляду словесного мистецтва, художності, образності.

Вихідна теза цієї інтерпретації – давній текст побудовано за схемою героїчно-фантастичної, чарівної казки, що належить до найдавніших жанрових утворень в усній словесності українців. Без сумніву, Автор спирався на конкретні історичні події та явища, як бачимо це і в казках, але манеру оповіді про них брав не Боянову (“князям славу співати”), а фольклорну, закорінену у власні етнічні традиції. Коли Автор напочатку стверджує, що розпочне свою пісню “по былинамъ сего времени”, то це він говорить про джерела, буттєву основу розповіді, а оповідальну манеру, композиційну схему запозичує з такого популярного в усній словесності жанру, як казка. Водночас Автор як людина, вочевидь, книжна надає своїй оповіді і літературного забарвлення, а стилю – книжної “благопристойності”, тому в загальній структурі пам’ятки бачимо прикмети літописного, ораторсько-проповідницького стилю.

У спостереженнях над “Словом про Ігорів похід” скористаємося науковими розробками відомого російського дослідника казок В.Я. Проппа (1895–1970), зокрема його працями: “Морфология сказки” (М., 1969, 2-е вид.) та “Исторические корни волшебной сказки” (Л., 1986, 2-е вид.). Учений визначив таку схему образно-сюжетної побудови чарівних казок: 1) наявність заборони (табу); 2) її порушення кимось із казкових героїв; 3) наслідки порушення; 4) розповідь про магію, яка допомогла б виправити ті наслідки; 5) магична дія, що призводить до позитивного результату – герой благополучно долає перешкоди, а казка закінчується щасливо.

Як і більшість казок, “Слово” розпочинається традиційною словесною формулою в розмовному стилі: “Не лѣпо ли ны бѣшетъ, братие, начяти старыми словесы трудных повести о пълку Игоревѣ...” [1, с. 24], що в цілому відповідає таким стійким висловам у казках: “жив колись”, “був колись”, “був собі”, “діялося це давно”, “починається казка”, “у якомусь-то царстві”, “хто не вірить, то хай перевірить”, “ось послушайте”, “скажу так, як старі люди розповідали” тощо.

Важливий композиційний елемент чарівної казки – наявність заборони. У “Слові про Ігорів похід” табу не тільки існує, а й відіграє роль сюжетної інтриги, що запрограмує надалі трагічний перебіг зображених подій. “Тогда Игорь взрѣ на свѣтлое солнце, – читаємо у творі, – и видѣ отъ него тьмою вся воя прикрыты” [1, с. 26]. Як відомо, йдеться про затемнення сонця, що в давніх уявленнях асоціювалося з передвістям біди, нещастя. Таке тлумачення “небесних знаменъ” фіксується не лише в усних жанрах (повір’я, замовляння, міфологічні легенди), а й у писемних пам’ятках: наприклад, у “Повісті минулих літ” під 1065 роком мовиться про те, що “сонце перемінилося – не було світле, а як місяць стало (...) Бувають сі знамення не на добро” [2, с. 102].

Епізод сонячного затемнення (астрономи вирахували, що воно справді відбулося 1 травня 1185 року о 18 год. 30 хв. поблизу Харкова, де в цей час перебувало військо Ігоря) у “Слові” має саме містичне забарвлення: воно ніби застерігає, що Ігор зробив щось не так, вирушивши у похід. За логікою чарівної казки, неправильні дії героя – це відлучення від дому, вихід за межі “своєї” території, ігнорування волі свого роду. Як свідчить подальший зміст пам’ятки, Ігор справді мав би “сидіти” на новгород-сіверській землі, тримаючись своєї території і не зводити нанівець зусилля свого батька – київського князя Святослава, котрий перед тим відігнав половців од Руської землі. Та Ігор не дотримується жодної із заборон. Сонячне затемнення – то нагадування про небезпеку, спроба вплинути на задум князя. Попереджує його Сонце – найголовніше для місцевих племен божество у дохристиянські часи: “Солнце ему тьмою путь заступаше”; попереджують звірі (“свистъ звѣринъ вѣста близъ”) і птахи (“дивъ кличетъ вѣрху древа”) [1, с. 28]. Тут Автор застосовує принцип “три кратності”, що часто зустрічається в

казках.

Та незважаючи на попередження, Ігор продовжує похід – власне, порушує заборону, що і провокує негативні наслідки. У казках такі наслідки постають як викрадення змієм царівен, бабою Ягою – дітей; як перетворення порушників на інших істот чи перенесення їх у незнайомі краї, де їм загрожує смерть чи довічне рабство [3]. У “Слові” наслідки від порушення Ігорем табу виявляються не відразу, а тільки після того, як князь ув’язався у битву з головними силами половців. Ця битва триває три дні, як і в казках, коли богатир б’ється зі змієм: “Бишася день, бишася другый, третьяго дни къ полуднию падоша стязи Игоревы” [1, с. 34]. На відміну від казок, тут поки що перемагає не князь, а “змій”, себто військо половецьке, “кощей”, як ще на Русі називали чужинців-загарбників. І ця відміна пов’язана передусім з наслідками порушення заборони. А ті наслідки зображені у “Слові” також у казково-міфологічному дусі. Спробуємо “декодувати” вислів “ту ся брата разлучиста на брезѣхъ быстрои Каялы”, який іде відразу ж за повідомленням про те, що “падоша стязи Игоревы”. Чимало слів сказано та написано про таємницю Каяли, немало і стежок стоптано у пошуках цієї річки, що була свідком бойової січі між русичами та половцями. Та, мабуть, не варто її шукати в географічному просторі, бо вона – у просторі міфологічному. Каяла – символічна межа поміж світом живих та світом мертвих; на її берегах загинуло військо Ігоря, а сама вона “двох братів розлучила”. Правда, Ігор та Всеволод залишилися живими, а їхня “розлука” може бути пояснена рядками із літописного оповідання: “Игоря же бяхуть яли Тарголове, мужь именемъ Чилбукъ, а Всеволода, брата его, яль Роман Кзичь” [4, с. 83], тобто у полон вони потрапили до різних володарів. Та обидва брати перейшли у “потойбічний світ” – відносно “поцейбічної” Русі. У казках це формулюється, як перехід “за ріки глибокі”, “моря широкі”, “гори високі”. У світі “кощиево” мають перебувати брати, принаймні – до їх чудесного визволення.

А поки що – “Святъславъ мутенъ сонъ видѣ в Киевѣхъ на горахъ” [1, с. 38]. Сон у казках – явлення того, що в цю мить є далеким і невідомим: таким чином ті, хто відає про наслідки порушення заборони, зрештою дізнаються про них, хоч уже запобігти нещастю пізно. Розповідь про біду вкладено в уста бояр, котрі тлумачать сон – і тут знову зринає образна символіка “ріки забуття” Каяли (“на рцѣхъ на Каялѣхъ тьма свѣт покрыла”), “два сонця”, тобто Ігор та Всеволод, “померкли”, а “два місяці” (сини Ігоря – Олег та Святослав) “тьмою заволоклися”. Це – іносказання, “непряма мова”, що вживається не так для надання розповіді поетичного стилю, як радше для того, щоб не сполохати сили зла. Символіка цього сну досить прозора: бачити ві сні затуманений місяць – до смерті; бачити затемнення сонця – велика біда; бачити багряне сонце (“оба багряна стльпа погасоста”) – на втрати [5]. Тому й не дивно, що після побаченого сну Святослав зажурився, хоч звістка про трагедію на Каялі до нього ще не дійшла.

“Злато слово” київського князя можна тлумачити як розповідь про те, як “виправити” біду, що спіткала Руську землю. Структура цього “слова-звернення” побудована таким чином: спочатку констатується біда (“храбрая сердца в жестоцьм харалузь скована”), потім почергово звучать заклики до руських князів – “вступита, господина, въ злата стремена за обиду сего времени, за землю Рускую, за раны Игоревы”; “стреляй, господине, Кончака, поганого кощея”; “Донъ ти, княже, кличетъ и зоветь князи на побуду”; “загородите полю ворота своими острыми стрѣлами за землю Рускую” [1, с. 42 – 44]. З цього ясно, що “виправити біду”, тобто визволити полонених князів і захистити Руську землю, можна лише активними військовими діями супроти половців.

У контексті “золотого слова” Святослава певний інтерес викликають “казкові”, себто чудесні, властивості деяких князів. Наприклад, Всеволод може “Волгу веслами розкрити, а Дін шоломами вилити”; Ярослав Осмомисл “підпер гори полками”, “зачинив Дунаю ворота”; Всеслав узагалі міг перекинутися на вовка і за одну ніч добігав од Києва до Тмуторокані. Такі характеристики натякають на магічність дій та вчинків деяких князів, здатних чудесним чином виправити те, що трапилося з Ігорем після порушення ним табу. Сам Святослав постає як мудрець, котрий навчає, як це зробити.

Одразу ж після “золотого слова” йде замовляння Ярославни. Якщо “слово” Святослава має здебільшого роз’яснювальний і спонукальний зміст, то мовлення Ярославни перебуває у сфері вербальної магії і побудоване за жанрово-стильовими правилами язичницьких замовлянь. По-перше, слову у замовлянні надається магічний смисл і сугестивна (навіювальна) сила. По-друге символіка замовлянь пов’язана з архаїчними уявленнями про світобудову, де головними субстанціями є Сонце (княгиня звертається: “Свѣтлое и пресвѣтлое слънце!”), Вода (“О Днѣпре Словутицю!”), повітря (“О вѣтре, вѣтрило!”). Показова тут і трикратність звертання до сил природи. По-третє, композиція замовлянь схожа з побудовою кумулятивних казок (класичні приклади – “Ріпка”, “Колобок”, “Рукавичка”), де відбувається нанизування епізодів, які не впливають з попереднього [6, с. 7 – 29]. У замовлянні Ярославни бачимо “набір” звертань, не пов’язаних за смислом один з одним, хоч і спрямованих на досягнення однієї мети – зарадити біді. Діалог Ярославни зі світом – символічний, а слова її, звернуті до нього, – особливі, себто сповнені прагнення вплинути на перебіг несприятливих подій.

У казках також є подібні епізоди: для того, щоб викликати якусь переміну – змінити зовнішній вигляд, явити їжу, воду, одяг, золото, зруйнувати мури, відчинити двері, загоїти рани, когось оживити, заховати – достатньо було сказати **чарівне слово**.

У замовлянні Ярославни натрапляємо і на такий казковий образ, як **жива вода**: “Омочю бибрянъ рукавъ въ Каяль рѣцѣ, утру князю кровавые его раны” [1, с. 48] – образ, що у цьому разі має не стільки

очисне значення, скільки животворне, бо тут вода є антиподом пролітої крові (“кров людська – не водиця”).

За логікою чарівної казки, після проголошення магічних слів мають відбутися чудесні зміни. Так і відбувається у “Слові про Ігорів похід”: князь тікає з полону. Проте, як і в казках, робить він це за сприяння помічників. Перший з них – Овлур, про якого відомо з Київського літопису: “мужь, родом половчанинь, именем Лаворь” [4, с. 88]. Є різноманітні припущення, як то “половчанин” наважився допомогти руському князю втекти, проте літературні правила художнього твору підказують, що Овлур – то своєрідний засіб для успішного звільнення Ігоря з полону. У “Слові”, крім імені цього помічника, немає жодних натяків на походження, вік, характер Овлура, зате є в нього така чарівна властивість, як свист. Ним він посилає князю “борзого коня”, ним сповіщає про початок втечі – “Комонѣ въ полуночи Овлур свисну за рѣкою” [1, с. 50], а то вмить перетворюється на вовка – “тогда Влур влькомъ потече” [1, с. 52]. В. Пропп вважає, що перетворення казкового помічника на птаха чи звіра може означати персоніфікацію його властивостей [7, с. 167]. Тут вовк – образ “таємного помічника”, спритного, швидкого, винахідливого, що відволікає увагу переслідувачів від Ігоря, котрий “соколом полеть”.

У “Слові” названо й інших чудесних помічників, і всі вони – зі світу природи, як це бачимо і в казках. Під час погоні Гзака з Кончаком за Ігорем (**погоня** за героєм, котрий тікає з царства Яги, Змія, Кошета ін., – типовий елемент чарівної казки) птахи сприяють князю: “Тогда врани не граахуть, галици помлькоша, сороки не троскоташа (...) дятлове тектом путь к рѣцѣ кажутъ” [1, с. 52; 54]. Серед помічників немає завірів, оскільки вони пов’язані із землею, а Ігор “полетів соколом”, тому на цьому етапі втечі постають небесні мешканці.

Помітним композиційним прийомом у казках є **переправа**. Як уже говорилося, руські князі після поразки перейшли на інший берег Каяли, тобто опинилися “у птойбіччі” відносно Руської землі. Тепер мав відбутися зворотний перехід під впливом заклинань та чудесної магії. “У казці герой, щоб перправитися в інше царство й назад, – зазначає В. Пропп, – часом перетворюється у тварину (...) Перетворення пов’язане з початком повітряного пересування” [7, с. 203]. У “Слові” читаємо: “А Игорь князь поскочи горностаемъ къ тростию и бѣлымъ гоголемъ на воду” [1, с. 50]. Автор використовує в художній системі розповіді про втечу архаїчні образи доби мисливства (пор. вислів із казки: “Бігли вони по горах горностаями, а по синьому морю – сірими качками”). Ні хутровий звір горностай, ні болотна птиця гоголь не пристосовані до швидкого пересування, проте справа не в тім, а в манері пересуватися: горностай рухається м’яко і тихо (перший етап втечі), гоголь пливе без шуму і плескоту (другий етап, власне, переправа); потім, уже здолавши ріку, Ігор сідає на “борзого коня” і мчить до спасенного Дінця, руської ріки, але для підсилення стрімкого руху Автор вдається до образу сокола,

з польотом якого асоціюється завершальний етап утечі Ігоря.

Таким чином, повернення князя змальоване у контексті казкових образів, які символізують перехід героя з одного стану в інший. І відбувається це за допомогою чудесних перетворень, які сприяють успішній втечі із чужого світу, де панують зловорожі сили. Стосовно казок В. Пропп зробив такий висновок: “Повернення із світу мертвих у світ живих супроводжується перетвореннями у тварин” [7, с. 347].

Повернення казкового героя, котрий побував у ворожому світі, завершується щасливо: він одружується з царівною чи красунею, або отримує царство (“воцареніє”), або одержує визнання, шану і славу від людей, або стає багатим. За логікою подій, змальованих у “Слові про Ігорів похід”, новгород-сіверський князь, котрий зазнав нищівної поразки від половців, мав би повернутися на Русь з почуттям глибокої провини та каяття і не претендувати ні на пошану, ні на повагу. До речі, у літописному оповіданні про втечу Ігоря сказано скромно та буденно як про “избавленіє господне”. Одинадцять днів, сказано там, ішов Ігор пішки до “города Донца, и отголь иде во свои Новъгородъ” [4, с. 88]. І така кінцівка цілком закономірна у розвитку зображених подій. У “Слові” ж Ігор повертається до Києва, себто до столиці Русі. І зустрічають його не з осудом та докорами, а загальною радістю – “страны ради, гради весели” [1, с. 54]. До того ж Автор підкреслює: “Зло ти тїлу кромь головы – Руской земли без Игоря”, що слугує натяком на своєрідне “воцареніє” князя, як ото в казках буває.

Автор “Слова” довершує свою розповідь казковим “щасливим кінцем”, тому Ігор повертається на Русь героєм, котрий заслуговує слави та вшанування, урочистого та святкового апофеозу. І з художнього боку, відповідно до жанрових особливостей чарівної казки, Автор робить це майстерно, висловивши побажання здоров’я “князям та дружині”.

З усього видно, що творець “Слова про Ігорів похід” вдало скористався виробленою у фольклорі схемою композиційного структурування оповідного матеріалу. Звичайно, композиція пам’ятки складніша і багатша за будь-яку схему, а проте наша студія ще раз наводить на переконання: такий блискучий твір міг зрости лише на плодючому ґрунті художніх традицій, які здавна врожаїлися на українських землях.

Література

1. Слово о полку Игоревім / Упоряд., вступна стаття, підг. тексту, прим. Л. Махновця. – К., 1983.
2. Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Л. Махновець. – К., 1989.
3. Героїко-фантастичні казки / Упоряд., передмова та прим. І. Березовського. – К., 1984.
4. Літописні оповідання про похід князя Ігоря / Упоряд., текстолог. досл. та перекл. В. Франчук. – К., 1988.
5. Дмитренко М.К. Символіка сновидінь. – К., 1995.
6. Українські замовляння. – К., 1993.
7. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986.

The article deals with the new way of reading *The Lay of the Warfare Waged by Igor* through the mythological analysis of a fairy tale (V. Propp's method). The author underlines that this literary manuscript has the scheme of a fairy tale. The characters of *The Lay* coincide with poetics and the functional purpose of fabulous images.

УДК 821. 161. 2–3. 09

П.В. Білоус

“СЛОВО О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ”: ДИСКУСІЯ ПРОДОВЖУЄТЬСЯ

Триває *двохсотлітня дискусія* про автора та час написання “Слова о полку Ігоревім”. На цей раз, у праці Омеляна Пріцака, вона спричинена публікаціями гарвардського професора Е. Кінана, котрий, фактично підтримуючи скептичне ставлення до автентичності “Слова” французького славіста А. Мазона та російського дослідника О. Зіміна, висловлює думку про літературну містифікацію кінця XVIII ст. й автором цієї містифікації вважає чеського ученого Й. Добровського (1753 – 1829 рр.). Щоправда, А. Мазон, до слова, не був оригінальним у своїх роздумах про неавтентичність “Слова”, бо ще у XIX ст. про свої сумніви та власні гіпотези заявили М. Каченовський, О. Сенковський, М. Катков, Є. Болховітінов, М. Надеждін. Нині у Е. Кінана є свої прихильники – наприклад, професор і редактор “Критики” Г. Грабович (див. 1 – 3 числа “Критики” за 2001 рік). Проте якби зараз і тут назвати прихильників автентичності давньої пам’ятки, то їх список зайняв би значно більше місця, а в тому списку – такі поважні учені, як М. Максимович, М. Костомаров, І. Франко, М. Грушевський, В. Перетц, В. Адріанова-Перетц, Б. Рибаків, Д. Лихачов, Л. Махновець, М. Брайчевський, О. Мишанич, Б. Яценко та ін. Щодо автентичності “Слова”, то дискусія зводиться лише до визнання/невизнання давності і справжності пам’ятки, її оригінальності/фальсифікації, а от щодо авторства, то тут значно усе складніше і неоднозначніше, адже щоразу називаються нові імена можливого автора “Слова” і – головне – щоразу в авторів нових гіпотез знаходяться аргументи, які близькі до правдоподібності. Маємо вже сотні робіт на тему “Коли і ким було написано “Слово о полку Ігоревім”, а остаточної крапки тут не поставлено. Кожного разу виникає трикрапка. І нові запитання. Мабуть, у цьому таїться магічний секрет “Слова”...

Омелян Пріцак у своїй книзі “Коли і ким було написано “Слово о полку Ігоревім” [К: Обереги, 2007. – 360 с. – (Київ. б-ка дав. укр.

письменства: Студії; т. 7)] пристрасно захищає давність “Слова” і як знаний учений (філолог, лінгвіст, історик, орієнталіст світового масштабу, автор кількатомної фундаментальної праці “Походження Русі”) наводить переконливі аргументи щодо оригінальності цього визначного твору. У новій книзі таких доводів – 16. З-поміж них заслуговують на увагу такі: розрізнення двох родів “поганих”, згадуваних у “Слові”, – степових (половців) та лісових (Литва з ятвягами), чого не міг знати можливий фальсифікатор пам’ятки; слово “султан” було відоме в епоху виникнення “Слова”, тому аргумент Е. Кінана, що це вежа (з чеського “салтани”, що міг застосувати чех Й. Добровський), з якої стріляли, не правомірний; топоніми “Троя” і “Тмутаракань” відображають менталітет автора “Слова”, що відповідав менталітету двох останніх десятиліть XII ст.; титул “каган”, вжитий у “Слові”, у XVIII ст. не міг точно уявлятися (лише у кінці XIX ст. відкрили і дешифрували тюркські написи); титул “великий” князь у XVIII ст. мав інше значення, ніж в епоху “Слова”, коли вживався як епітет; не відповідають науковій експертизі спроби виводити етимологію слова “шерешери” з давньоєврейської мови; те саме стосується етимології топоніма “Кисань”, оскільки це руський іменник; автор літературної містифікації (хоч би той же Й. Добровський) не міг знати справжнього мотиву для вживання у тексті “Слова” топоніма “Дунай”, яке було в історичних умовах кінця XII ст. не чужим для Галича, менталітет якого і відображений у пам’ятці; вживання титулу “король” також було специфічним для межі XII – XIII ст.; назва “морави” у XVIII ст. була призабута, але для автора “Слова” вона мала значення батьківщини слов’янського православ’я (звідти Кирило та Мефодій); топонім “Рим” не відповідає уявленням про Рим як столицю католицизму, а насправді відображає дещо видозмінену назву міста Римів у Переяславській землі; слово “харалуг” не придумане Й. Добровським: воно існувало за півтисячі років до його народження та ін.

Всі ті доводи узгоджуються в Омеляна Пріцака із задекларованою методологією, викладеною на початку книги. Важливими тут є два положення: 1) розгляд історії з погляду ментальності (“бачення світу”), що “основну увагу концентрує на вивченні людини не в ізоляції, але в суспільстві, з баченням світу і всіма проблемами даної епохи”, а не за принципом висмикування поодиноких слів із тексту (твору, епохи) та їх тлумаченням, як це робить Е. Кінан; 2) добре знання епохи і виявлення усіх можливих свідків давніх подій (“важливо тут вибрати достовірного і добре поінформованого свідка, а щоб це зробити, треба уважно простежити його взаємини з іншими діячами цього історичного періоду”), що, власне, і робить Омелян Пріцак, з’ясовуючи авторство “Слова”.

Якщо виходити із пафосу усієї книги ученого, то її *мета* – спростувати те, на чому наполягає Е. Кінан: “Слово” – це не літературна

містифікація, а оригінальна пам'ятка, котра має два варіанти – літописне оповідання під 1185 р. (Київський літопис за Іпатіївським списком) і власне “Слово о полку Ігоревім”, створене трохи згодом (О. Пріцак припускає: десь після 1202 року, коли князь Ігор помер); автором “Слова” в жодному разі не може бути Й. Добровський (він учений, але не літератор, та ще й такого потужного таланту), а ним є “голова боярів галицьких” Володислав Кормильчич, який написав твір на замовлення сина Ігоря (внука галицького князя Ярослава Осмомисла) Володимира, але оскільки мав конфлікт із волинським князем Романом Мстиславичем, то зазнав переслідувань, як і його видатний твір, який зник з поля зору громадськості аж на шість століть.

Вчитуючись в аргументи Омеляна Пріцака та обдумуючи його гіпотезу щодо авторства “Слова”, я думаю: *а чи з того кінця розглядається ця давня пам'ятка?* Прихильники і неприхильники автентичності “Слова”, численні автори гіпотез про численних авторів цього твору “копають” переважно з одного боку: історичний контекст, історико-лінгвістичний вимір тексту, з чого постають часом дуже заплутані комбінації стосунків історичних персонажів, складні студії давніх слівес з їхніми етимологічними коренями. Автор же (окрім Й. Добровського, а також “містифікаторів” О. Мусіна-Пушкіна, М. Бантиш-Каменського, О. Малиновського, Й. Биковського та ін.) уявлявся дослідникам просвіщенною людиною “своїї епохи”, себто людиною книжною, православною, політичною, військовою.

Проте чому Омелян Пріцак (та не тільки він) ніде не акцентує на тому, що “Слово” – *твір не християнський?* Вся світоглядна і художня структура пам'ятки пронизана язичницькими уявленнями і поетикою давнього фольклору. Можливо, звідси треба виводити і припущення щодо автентичності “Слова” і щодо його авторства? Містифікувати праукраїнський поетичний світогляд та самобутню міфологію у кінці XVIII ст. чехом Й. Добровським чи кимось із російських освічених книжників, очевидно, річ неможлива. А якщо так, то виникає запитання про те, чому постає текст, по суті, язичницький (“поганський”) тоді, коли вже два століття пройшло з часу офіційного хрещення Русі? Чи не виражає ця пам'ятка опозиційне протистояння (зокрема і в писемній творчості) офіційній літературі, твореній за візантійськими зразками? І чи міг автор та його твір у тій історичній ситуації боротьби візантійства і язичництва (конфлікт ідеологій, культур) вижити? Навіть якщо припустити, що деякі персонажі твору були християнами, то чому язичниками їх робить автор відповідно до свого світорозуміння (зокрема це стосується передусім Ярославни)?

“Слово” – *не історична ілюстрація, не літописний фрагмент, а твір художній.* Тому навіть декотрі історичні реалії набувають у ньому символічно-алегоричного звучання і значення. Дослідники спробували порівняти літописне оповідання та “Слово” і виявили чимало схожого, але й відмінного також. Звичайно, в основі обох творів – той самий

історичний факт, розгорнутий у формі драматичного сюжету. Відповідно, в обох пам'ятках зустрічаються одні й ті ж історичні дійові особи, в цілому так само відображене історичне тло подій.

Проте головна відмінність між літописним оповіданням та “Словом” полягає в тому, що перший твір – фрагмент із літопису, який здебільшого лаконічно, сухо, педантично фіксує події, уникаючи їх інтерпретації, авторських оцінок і суджень. Час літопису – лінійний, детермінований (події розгортаються у причиново-наслідковому зв'язку), хронологічно послідовний.

“Слово про Ігорів похід” – твір художній, створений за логікою і правилами ліро-епічної творчості, тому й має ускладнену композицію, зачин, ліричні відступи, дискретний сюжет (він час від часу переривається то історичними екскурсами, то своєрідними вставками – сон Святослава, “золоте слово” Святослава, “замовляння” Ярославни тощо). Інакше кажучи, у “Слові” маємо художньо-літературну версію історичної події, тому й не збігаються деякі деталі, якщо порівнювати обидва твори. І це нормально для художньої інтерпретації подій, коли автор може вдаватися, ідучи за літературною логікою, до перестановок, поетизації, домислу, підпорядкування окремих фактів ідейному задуму.

Автор літописного оповідання – сумлінний книжник, котрий викладає “дійсну” історію, як вона збулася реально. При цьому він пам'ятає, що є християнином, отож цитування Святого Письма, монолог Ігоря, в якому розкривається “гнів божий” за сподіяні справи, – то цілком пасує до образу благовірного літописця. Автор же “Слова про Ігорів похід” – язичник, у тексті пам'ятки – жодних посилань на Біблію, а замість єдиного Господа згадуються язичницькі боги, і навіть Ярослава, жона Ігорева, постає язичницею, звертаючись у своєму замовлянні-благанні до Сонця, Вітру, Славутича-Дніпра. Художні прийоми, до яких вдається автор “Слова”, почерпнуті із усної творчості, пронизані дохристиянським світовідчуттям. Тож автор літописного оповідання – хронограф, сумлінний писар котрогось із князів, а автор “Слова” – поет, мислитель, митець, рівних якому не знаємо у нашому найдавнішому письменстві.

Є відмінності і в трактуванні постаті князя Ігоря. У літописному оповіданні він – один з багатьох руських князів, причому не самий знатний і прославлений, а рядовий князь, котрий нічим особливим себе не проявив у тогочасних подіях, хіба що запам'ятався ганебною поразкою від половців, доценту погубивши своє військо. Як і більшість інших князів, він брав участь у військових походах, дбав про охорону удільного князівства, але на роль героя, видатної особи в історії (як, наприклад, князі Святослав, Володимир, Ярослав) він не тягнув.

Інша справа – у “Слові про Ігорів похід”. Автор з помітною симпатією ставиться до князя, вболіває за нього, наділяє рисами лицарської звитяги і честі. За що така повага? Адже князь організував авантюрний похід, зазнав невдачі, принизив гідність руського війська в

очах половців. Пам'ятаймо, що “Слово” – твір художній, тож автор намагається не стільки “реабілітувати” Ігоря, скільки створити своєрідний образ-символ, навколо якого мають об'єднатися інші князі у протистоянні з половцями. Недаремно ж рефреном звучить у “Слові”: “За землю Руську, за рани Ігореві, смілого Святославича!” Автор навмисне веде Ігоря з полону до Києва (у літописі – князь повертається до Новгород-Сіверського), бо то – “мати городів руських”, то центр, який би мав об'єднувати всю руську силу у боротьбі з ворогами.

Літописне оповідання 1185 року цікаве сучаснику передусім як джерело історичне, як неспростовний доказ бурхливих подій, змальованих у високохудожній пам'ятці давнини – “Слові про Ігорів похід”. Незважаючи на те, що в старі часи історія і література часто не розмежовувались, становили собою цілісний зміст і вироблену для цього літературну форму, все ж порівняння літопису і “Слова” дає підстави для того, щоб розрізнити в давнині відмінні типи літературної творчості. Літописний тип мислився як форма збереження історичної інформації, але водночас виникали суто художні твори, яким були властиві образна вишуканість, стилістична і композиційна гармонія, а головне – емоційна наснаженість, естетична високість, що і зараз не залишають байдужою душу кожного читача.

Опісля цього знову хочеться поставити запитання, зокрема і до книги Омеляна Пріцака: *що є пріоритетним у пошуках правди про “Слово о полку Ігоревім”: історичний чи літературний аспект?* Звичайно, розважливий читач скаже, що обидва аспекти важливі, та все ж...

Вірити чи не вірити автору книги (авторам інших версій та припущень) – так ставити питання було б некоректно, адже свою думку та враження висловили вчені люди, чия ученість не піддається сумніву. Так само книгу Омеляна Пріцака можна “взяти до уваги у подальшому дослідженні “Слова”. Можна заявити свою повагу до його прискіпливості у з'ясуванні найменших деталей у тексті цієї пам'ятки, що, зрештою, дарує нам маленькі відкриття і доповнює уявлення передусім про зміст і значення деяких образів, висловів, слів у давньому тексті. Власне, ця, по суті, полемічна книга пропонує поміркувати над деякими пізнавальними аспектами “Слова”, а оскільки це книга історика та лінгвіста, то про художні форми, їх глибинну і новаторську парадигму не йдеться. У питанні авторства “Слова” маємо ще одну, по-науковому обгрунтовану версію, яку можна додати до двох десятків уже оприятених версій. Про аргументи Омеляна Пріцака щодо авторства Володислава Кормильчича можна сказати: вони багато чого доводять, проте вони не доводять нічого. Коли з ними знайомишся, дивиєшся проникливості, науковій ерудиції ученого, та все ж після цього залишається сум'ятливе відчуття незавершеності, недомовленості, хоч, здається, система доказів вибудована переконливо й неспростовно. Очевидно, вже так судилося читачам і дослідникам “Слова”: доводити те,

що не може бути доведеним, адже образ автора “Слова” ми можемо собі уявити, охарактеризувати, виходячи зі змісту і формальних чинників пам’ятки, проте назвати справжнє ім’я автора, мабуть, ніхто ніколи не зможе. Ось у тому й магія “Слова”, ось та невтолима спонука знову і знову заглиблюватися у текст, в епоху “Слова”, попутно щось відкривати та осягати – і все заради того, щоб відкрити та оголосити оте невловиме ім’я автора, означити або термінами, або емоційними словесами це не збагнене до кінця літературне диво.

Література

1. **Пріцак Омелян.** Коли і ким було написане “Слово о полку Ігоревім”. – К. : Обереги, 2007.
2. **Слово о полку Ігоревім** : Текст, переклади переспіви – К. : Просвіта, 2006.
3. **Брайчевський М.** Автор “Слова о полку Ігоревім” та культура Київської Русі. – К., 2005.
4. **Яценко Б.** “Слово о полку Ігоревім” та його доба (Комплексне дослідження). – К., 2000.
5. **Яценко Б.** Слово о полку Ігоревім як історичне джерело. Таємниці давніх письмен. – К. : Просвіта, 2006.
6. **Махновець Л.** Про автора “Слова о полку Ігоревім”. – К., 1989.
7. **Рыбаков Б.А.** Петр Бориславич. Поиски автора “Слова о полку Игореве”. – М. : Молодая гвардия, 1991.
8. **Білецький О.** “Слово о полку Ігоревім” та українська література XIX – XX ст. // Білецький О. Зібрання праць : У 5 т. – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1965. – С. 78 – 84.
9. **Огієнко Іван** (митрополит Іларіон). Слово про Ігорів похід. – К. : Наша наука і культура, 2005.
10. **Чижевський Д.** Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль : Феміна, 1994. – С. 177 – 194.

The article has the author’s analytical comment of O. Pritzak’s monograph *When and Whom Was The Lay Written* (2008). The author mentions the poetical leitmotif of this book and its original interpretation of many “dark” episodes analyzed by O. Pritzak.

УДК 82.31(477.62)=82’06

О.О. Бондаренко

УКРАЇНСЬКИЙ РОМАН У ДОНБАСІ У 1950-х – 1980-х рр.

Наприкінці 80-х рр. XX ст. в Україні починається тотальна переоцінка культурного надбання минулих років. Цей процес торкнувся багатьох явищ та персоналій літератури, але ще досить великий прошарок літератури поки що залишається поза увагою дослідників. Так, недостатньо вивченим в українському літературознавстві можна вважати

літературний процес на Донбасі у другій половині ХХ ст. Особливо ця проблема стосується романістики Донеччини, що досі не була ґрунтовно досліджена. Актуальність дослідження посилюється складністю історичної долі Донбасу, що, в свою чергу, зумовила неоднозначність тлумачення текстів. У 50 – 80-ті рр. ХХ ст. література Донеччини зазнає такого ж бурхливого розвитку, що й література інших регіонів України. У цей час на терені регіону діє кілька сотень українських письменників, що розвивають різноманітні літературні форми. Зокрема, активно розвиваються тут прозові форми, у тому числі й роман. Безперечно, говорити про вільний розвиток жанру в умовах політичного контролю та нав'язування соцреалістичного канону не випадає, але відчутне послаблення тиску, що його спричинила т.з. “відлига”, суттєво позначилося на тематичному, образному, жанровому та інших рівнях роману. Підкреслюючи вирішальну роль провладного культурного дискурсу – соцреалізму і зважаючи на те, як кожен письменник вирішував для себе проблему прийняття (і в якій мірі) чи не прийняття нав'язаних владою догм, ми, говорячи про основні тенденції української романістики 50-х – 80-х рр. ХХ ст., будемо говорити про два підходи авторів до творення романних текстів, які, більшою мірою, і визначили тематику, проблематику та поетику творів:

1) писання в межах пануючого у СРСР соцреалізму, тобто “офіційний” або “цензурний” роман (Я. Мотієнко “Чужий”, М. Чернявський “Іван Катруха”, П. Байдебура “Вогонь землі”, О. Кустенко “На глибинах”, М. Рудь “Боривітер”, “Де твій батько”, О. Кустенко “Чорний блиск”, О. Кузьменко “Запах материнки”, Г. Вільний “Сонячна соната”, “Ти на світі одна”, “Крига”, М. Колесник “Квартиранти”, Г. Довнар “Головченки”, “Дорога без кінця”, К. Михеєв “Вертикаль”, К. Тесленко “Крихкий лід”, “Зимовий грім”, М. Чернявський “Людяв важче”, “Материне серце”); 2) створення відверто “антирадянських” творів, що за радянських часів осідали у шухлядах і були частково видрукувані лише у наш час (“неофіційний” або “позацензурний” роман) П. Бойко “Дорога в нікуди”, І. Гаркавченко “Сон трава”, “Сповідь”, І. Будз “Лицарі волі”, “Від невільника”, “Пекло серед тайги”, “Пісня над снігами”, “Дике поле”). Звичайно, такий розподіл є умовним і дещо спрощеним, бо тексти в межах кожної із груп є неоднорідними, хоча й об'єднані спільним коренем.

Наголошуючи на суворій канонічності соцреалістичного роману (і літератури загалом), деякі дослідники поширюють часові рамки цього явища на всю офіційну радянську літературу, абсолютизують його, забуваючи, що фаза обов'язкового наслідування канону тривала не більше 10 – 15 років. Так, Гюнтер говорить, що вже від 1953 року маємо свідчення початку деканонізації літератури, що особливо прискорилося від ХХ з'їзду партії [14, с. 116]. Суттєвих змін зазнає і найбільш канонічний жанр літератури – роман, хоча про повну відмову від канону не випадає говорити аж до 80-х рр. Досліджуючи процес деканонізації

романних текстів, В. Дончик за роками простежує відмову українських письменників від нав'язаних догм і ця градація врешті призводить до появи “вільного” роману кінця 80-х – почтку 90-х рр. Таке неухильне вивільнення виглядає переконливо, але не зовсім відповідає дійсності. Проаналізувавши всю українську донбаську романістику 50-х – 80-х рр. (а не лише вибрані, високохудожні тексти) для створення правдивої і безперервної історико-літературної картини, ми помічаємо, що поряд із новими, яскравими та свіжими текстами (О. Кустенко “На глибинах”, “Чорний блиск”, М. Рудь “Боривітер”, “Де твій батько”, О. Кузьменко “Запах материнки”, Г. Вільний “Сонячна соната”, “Ти на світі одна”, “Крига”, М. Колесник “Квартиранти”, Г. Довнар “Головченки”, “Дорога без кінця”, К. Тесленко “Крихкий лід”, “Зимовий грім”, М. Чернявський “Людям важче”, “Материне серце” тощо) маємо продовження традицій все того ж канонічного роману (Довнар Г. “Головченки” (1979), К. Михеєв “Вертикаль” (1985), Я. Мотієнко “Чужий” (1977 – 1980), М. Чернявський “Іван Катруха” (1980)). Це свідчить про те, що на Донбасі явище деканонізації літератури набуло не лінійного, а скоріше двоплощинного характеру, і така певна її затягнутість впливає із особливого, стратегічного значення Донбасу в політиці радянської влади: один з найбільших промислових регіонів держави необхідно було повсякчасно забезпечувати робочою силою, утримувати працівників на тяжкій роботі, змушувати перевиконувати плани тощо. Саме для обслуговування таких практичних цілей влади і були покликані такі пафосні, агітаційні тексти. Хоча такі твори після 50-х рр. вже не набувають особливого поширення і є скоріше одиничними явищами, проте розкриття їх сутності постає необхідним кроком на шляху до вивчення особливостей процесу деканонізації українського донбаського роману 50-х – 80-х рр. Мова тут йде про соцреалістичний канон, який вимагав від письменника “правдивого історически-конкретного зображення действительности в её революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного зображення должны считаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма” [2, с. 4]. Цей канон було проголошено на першому з'їзді радянських письменників у 1933 році і підтримано на зборах письменників Донбасу 20 – 23 листопада цього ж року” [1, с. 13]. Надії на зміну культурної ситуації після війни не виправдалися, навпаки, диктат в галузі літератури сягає того ж рівня, що й у довоєнні часи. Прикладом канонічних романів можна вважати романи донбаських письменників – К. Михеєва “Вертикаль” та Г. Довнара “Головченки”. Ці романи належать до найбільш поширеного на Донбасі жанру – “шахтарського роману” і являють собою “схему без ускладнень”, а саме: головний герой приїздить із села, де він один із перших встановлював радянську владу, на шахту. Тут шляхом нелегкої праці стає чи провідним майстром, чи, навіть, директором шахти і доводить довірену йому дільницю чи шахту до ладу, долаючи на шляху

перешкоди, уособленням яких є “ворожі елементи”, що виступають проти прогресу. Головні герої (Іван Основа у “Вертикалі”, Михайло Головченко у “Головченках”) – ідеальні керівники, ідеальні робітники, ідеальні воїни (кожний з таких романів обов’язково містить спогади про II Світову Війну), мають ідеальні родини. Композиція романів відрізняється граничною простотою: розділи, де розкривається виробнича діяльність героїв, чергуються з розділами про їхнє ідеальне особисте життя.

Така простота, прозорість та публіцистичність цих текстів не є випадковою, бо “то партія вустами художнього твору говорить із цілим народом” [7; с. 117]. Художність твору відходить на задній план, поступаючись головним засадам соцреалізму: “ідейності”, “партійності”, “народності” та виховній функції. Мажорний тон роману повинен переконувати читачів у єдиноправильності таких дій і поглядів.

У другій половині 50-х рр. письменники отримали певну свободу творчості. Звичайно, література продовжує керуватися “згори”, від письменників вимагається дотримання постанов з’їздів партії та СПУ, але послаблення тиску є очевидним. Продовжуючи розмову про шахтарський роман, як панівний для донбаського регіону жанр, маємо зміни, що свідчать про оновлення жанру. Такі зміни дуже яскраво ілюструють, наприклад, романи О. Кустенка “На глибинах” та “Чорний блиск”, де спостерігається невластивий для канонічного виробничого роману потяг до демократизації авторської позиції, що виражається в критиці (хоча ще дуже поміркованій) реальних негативних явищ та, навіть, політики партії щодо шахтного виробництва на Донбасі. Пізнання явищ дійсності набуває діалектичного характеру: людина заглиблюється в складні питання про суперечливість того, що лише нещодавно було сталим і стабільним, вона шукає нову міру речей та явищ, вперше за багато років отримуючи змогу аналізувати. Звичайно, до заглиблення у психологію людини, що спостерігається в творах кінця 60-х – початку 80-х рр., ще далеко, але вже можна з повним правом говорити про зрушення з мертвих позицій канонічної бездумності та бездуховності.

У своєму романі “На глибинах” О. Кустенко призводить до висновку, що ситуація в регіоні складалася таким чином, що у молоді було лише два шляхи: шахта (навіть для людей із освітою) або злочинність. Такий стан речей свідчить про складну специфіку регіону: Донбас повоєнних років – стратегічно важливий для влади об’єкт і відродження його після війни постало першочерговим завданням. 22 лютого 1943 р. Державним Комітетом Оборони було ухвалено постанову “Про відновлення вугільних шахт Донбасу” [4, с. 52]. Відповідно до цього, Донбас відбудовувався пришвидшеними кроками, що спричинило ряд проблем в регіоні: нестача кваліфікованих робітників і просто робочої сили і, як наслідок, примусове звезення селян та декласованих елементів. Доля Донбасу виступає однією з найяскравіших ілюстрацій загальнонаціональної

трагедії, коли нищення українського відбувається всіма відомими шляхами. Свідчення про післявоєнне “донищення” української нації шляхом змішування з іншими етносами зустрічаємо, зокрема, в трилогії М. Чернявського [6, с. 543, 540, 539].

Українська романістика Донбасу в умовах відносно вільного вияву авторських позицій, що спричинила відлига, нарешті повертає собі український національний характер, позбуваючись нав'язаного інтернаціоналізму. Спочатку така тенденція виявляється у створенні авторами в тексті відповідного мовностилістичного рівня, який лише пізніше стає складовою особливого і дуже складного українського національного духовно-психологічного комплексу.

Феномен Донбаської землі полягає у тому, що відчуваючи на собі постійну денационалізацію, вона не втратила повністю національної ідеї, хоча і отримала її в зміненому вигляді. Саме тому крізь поверхову схематичність багатьох донбаських українських соцроманів повоєнних років проглядає національна ідентичність авторів, яка мимоволі (чи навмисно) виявляється на всіх рівнях твору – вербальних та невербальних, а саме: рисах характеру, манері поведінки, способі відчуття і сприйняття дійсності героїв, звичаях, цитаціях усної народної творчості тощо, тобто у всьому, що характеризує певну націю як окрему етнічну групу, а, найперше, у мові творів. Важливість обрання донбаськими письменниками української мови мовою своїх творів підкреслюється особливою політичною та мовною ситуацією Донбасу, яка ще більше ускладнилася після війни: у квітні 1959 року було прийнято закон про можливість обирання мови навчання [4, с. 11]. Найбільш показовими щодо передачі українського національного характеру є романи П. Байдебури “Вогонь землі” та М. Рудя “Боривітер”. Якщо другий у гонитві за створенням національного колориту часто переважтажує твір з близького минулого застарілою лексикою, то П. Байдебурі повністю вдалося передати і колорит епохи, і національний дух. Вже самий факт обрання темою роману “Вогонь землі” епізоду з української історії, а саме визвольних рухів у Дикопіллі проти російського гноблення XVII – XVIII століть, а також неприховане захоплення діячами цього руху та представниками Січі, репрезентує письменника як свідомого українця та патріота своєї землі. Багато уваги автор приділяє побуту та звичаям чумаків, а особливо – словесному фольклору (чумацькі пісні, думи, зокрема, дума “Про втечу трьох братів з міста Азова”, яка стає композиційнотворчим елементом твору).

Отже, відчувши на початку 60-х років послаблення тиску Донбас не просто повернувся до рідної мови, а розкрив потаємні глибини, повні віковичних духовних надбань української нації. Кожна, навіть найдрібніша деталь творів, що характеризує митців регіону як представників української нації, набуває величезного значення, бо є свідченням збереженої і пронесеної через віки національної пам’яті.

Тенденція до т.з. “олюднення” роману не тільки дозволила надати творам виразного національного колориту, але і виявилася у поглибленні психологізму творів. Людина позбуваючись в новому романі вузькоутилітарного значення поступово починає осмислюватися з позицій гуманізму. Звичайно, ці сентенції звучать дещо наївно, проте для процесу вивільнення роману мають велике значення, бо приходять на зміну поверховості та ілюстративності канонічного роману. Такі зміни відбуваються, наприклад, у тлумаченні романістами ролі Другої світової війни в житті простої людини (замість образу несхитного переможника-комуніста з’являється образ людини, що її свідомість, весь внутрішній світ було поламано війною (наприклад, Петро Карий або Настуся у трилогії М. Чернявського “Людам важче”) або поява нового героя в історичному романі (наприклад, “Іскри вогню” П. Байдебури, де на тлі ідеальних героїв-схем Головатого та дівчини Христини, що жертвують всім заради омріяного народного щастя, постає й інший тип героя – Савка). Тобто, людина в романі перестає бути несхибним механізмом, вона “оживає”, набуваючи дійсно людських рис.

Посилення гуманістичного пафосу, що у романі 50-ті рр. ще виявляється відкрито публіцистично, у романі 60-х рр., а особливо 70 – 80-х рр. вже проступає у тяжінні авторів до досконалого дослідження особистості. Відповідно, курс українського роману змінюється з виробничої на морально-етичну проблематику. Одним з найкращих прикладів можна вважати роман М. Колесника “Квартиранти”. Цей роман, зберігаючи знаковий для донбаської літератури шахтарський колорит і приділяючи увагу виробничій проблематиці, головним чином зосереджується на вирішенні окремої морально-етичної проблеми – проблеми бездітної родини. Проблема вибору та відповідальності за свій вибір – основна тема багатьох філософських роздумів роману. Кожен з героїв осмислюється в творі як складний, вартий уваги світ і це призводить до загостреної полемічності роману.

Тематична палітра українського донбаського роману 50-х – 80-х рр. збагачується також невласивою для робітничого регіону темою митця (К. Тесленка “Зимовий грім”). Митець К. Тесленка – Борис Ярчук – це митець нового типу: вільний, талановитий, спрямований на вічний пошук та самовдосконалення, він свідомо протиставляється типовому представникові старого, радянського мистецтва, уособленням якого в тексті є С. Балабай – “бездарність нагороджена” [5, с. 22]. Твір насичений філософськими роздумами про мистецтво, причому думками новими, що репрезентують іронічне сприйняття і розуміння абсурдності партійних вимог. Коло проблем “Зимового грому” не обмежується проблемою митця, навпаки, автор приділяє багато уваги іншим морально-етичним проблемам: проблемі людини у межовій ситуації, проблемі сучасної родини, проблемі кохання і самоти, проблемі вибору та відповідальності тощо. Звертається автор також до проблеми зайвої людини у радянському суспільстві, а саме людини, таврованої ворогом

народу (батько Ярчука, сам Ярчук). Цей роман можна з повним правом назвати “новим романом” для радянської літератури (підкреслюємо: радянської), що є знаковим щодо остаточного занепаду соцреалістичного канону.

Звичайно, вище зазначені зміни українського донбаського роману на шляху до вивільнення від канонічної вузькоглядності (особливо роману 50 – 70-х рр.) виглядають дещо наївно порівняно з вільним у виборі художніх засобів позацензурним романом – так багато тут ще кліше, штампів, ілюстративності, але вони є, безперечно, дуже цінними, бо йдуть від бажання письменників заявити про свою позицію, своє розуміння нового, що в умовах тотального контролю, навіть і дещо послабленого, є вагомим кроком уперед.

Українська опозиційна література Донбасу, що ледве почала заявляти про себе, після нової хвилі арештів знов осідає у шухлядах і то так міцно, що і досі ми не можемо хоч скільки-небудь повно оцінити дійсні її обсяги, не кажучи вже про комплексний аналіз цього масиву. Так, із української “шухлядної”, опозиційної донбаської романістики, що побачила світ, і то лише нещодавно, назвемо романи П. Бойка “Дорога в нікуди”, І. Гаркавченка “Сон-трава”, “Сповідь”, І. Будза “Лицарі волі”, “Від невільника”, “Пекло серед тайги”, “Пісня над снігами”, “Дике поле”. Всі ці романи – різні за формою та сюжетами – об’єднані спільним коренем: бажанням змалювати реальну картину життя у радянській Україні або показати реальну українську історію, не підкоряючись нав’язаним канонам.

Так, П. Бойко пише про одну з найбільш болючіших сторінок української історії – голодомор 1932 – 1933 рр. Намагаючись реалістично розповісти про лихо українського народу, автор часто вдається до натуралістичних описів, чим забезпечує змалювання повного знецінення людини – вона перетворюється на розхожий матеріал задля досягнення партійної мети: знищення української нації. Трагедія нації постає в романі у нерозривній єдності із трагедією особистості, що розкривається у трьох планах: трагедія простого селянина, що під примусом змушений віддавати хліб і гинути; трагедія національно свідомого прошарку українського суспільства (Петлюшок, Маланка, Соколь) і, нарешті, третій і основний у романі план – це внутрішня трагедія ідеологічно стійкого і перевіреного владою комуніста, члена ДВУ – Нестора, що втрачаючи віру в ідею губить внутрішній стрижень. Автор виводить в творі цілу галерею екзистенціальних станів героя: страх, вагання, неспокій, що їх він змушений не лише відчувати і переживати, але і постійно аналізувати, продумувати до найдрібніших деталей.

Досить складною проблематикою характеризуються також “шухлядні” твори І. Будза. Так, у багатьох романах письменника знайшла відображення тема злочинів влади доби тоталітаризму проти українського народу: “Пісня над снігами” (твір про злочин чекістів, що заморозили у Сибіру українських бандуристів), “Від невільника” та

“Пекло серед тайги” (присвячені долі українських політв’язнів, зокрема, О. Тихого), “Лицарі волі”(присвячений діяльності вояків УПА), “Дорога смерті” (розкриває тему голодомору 1947 року в українському селі). Документальні факти, на основі яких було побудовано зазначені твори, автор збирав працюючи на шахтах Донбасу, де перебувало чимало колишніх політв’язнів та вояків УПА. Шахта стала для автора невичерпним джерелом вражень та творчих ідей, саме тому багато уваги приділяє І. Будз шахтарській тематиці, по-новому осмислюючи працю гірників (“Підкорені пласти”, “Путівка в життя”).

Отже, підсумовуючи сказане, можна з певністю казати, що українська романістика на Донбасі у 50-ті – 80-ті рр. розвивається досить активно і її розвиток є складним та неоднорідним. Цензурний та позацензурний роман, що хоч існують паралельно і становлять собою окремі, замкнені системи, є частинами єдиного загальнонаціонального літературного процесу і свідчать про розвиток українських літературних традицій на Донбасі.

Література

1. Дзюба І. Донбас – край українського слова / [http // donbaslit.skif.net /](http://donbaslit.skif.net/) Критика. **2. До нових висот, письменники Донбасу** // Донбас. – 1954. – № 23. – С. 3 – 14. **3. Дончик В.** З потоку літ і літ потоку. – К., 2003. – С. 48 – 68, 94 – 103, 130 – 145. **4. Саржан А.** Новітня історія Донбасу (1945 – 1999). – Донецьк, 1999. – С. 11, 158 – 160. **5. Тесленко К.М.** Зимовий грім. – Донецьк, 1987. **6. Чернявський М.** Людям важче. – К., 1981. **7. Шестопалова Т.** Соцреалізм очима сучасної європейської науки // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка – Т. 11. – Донецьк, 2006. – С. 115 – 121.

Given clause is devoted to research of the basic tendencies of the Donbass post-war Romance philology. During research two basic groups of products have been allocated: official and informal novels. Official novels have been considered from new positions: art and national. The informal novel is presented by new names which before have not been thoroughly investigated. Tendencies of the Donbass Romance philology are considered in connection with the Ukrainian literary tendencies and with historical regional features.

І.А. Веретейченко

**УКРАЇНСЬКІСТЬ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІСТЬ
В ЛІТЕРАТУРНІЙ ДИСКУСІЇ
20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Вирішальність розвитку української літератури відбувається завдяки представленню її на світовому форумі. Для цього література мала б розчинити двері до світової духовності й політикуму, тому в центр уваги письменника ставився не тільки вияв української духовності, а також своєрідне пристосування до сучасного стану в світі.

На сьогодні привертають увагу численні праці українських науковців, культурологів, істориків, мовознавців, літературознавців, політологів про “співвідношення української духовності з європейською”, дух європеїзму в українській культурі, історичні основи європейськості українського народу.

Так, питання європейської ідентичності, розкривалося в дослідженнях соціологів, політологів, психологів, але, на жаль, до кінця не з'ясоване. Виходячи з поняття ідентичність, то це внутрішня неперервність й тотожність особистості, її самоусвідомлення і самоідентифікація. У свій час В. Гавел зазначав, що узагальнену категорію, як європейська ідентичність, хоча й в усі часи вона була високим “життєдайним чуттям” для всіх європейців, досі вважають категорією “незною і можливо химерною”, та ще й такою, яка може зашкодити та знівелювати ідентичність національну [1, с. 12]. Питання про європейську належність для більшості європейців не є питанням проблемним. І це природно, бо вони живуть в Європі, і, відповідно вважаються європейцями. Про європейську ідентичність почали говорити і писати порівняно недавно. І на це були підстави. Проблеми, які виникли в результаті нестабільної межової позиції “Європи” між патріотизмом і універсалізмом, дійсно, могли деякий час замовчуватися й затмарюватися культурною та цивілізаційно-місіонерською просвітительською концепцією Європи, в якій “європейство” і універсалістський космополітизм були зв'язані між собою, оскільки процеси культивування і цивілізації світу розглядалися як таке завдання, яке визначає європейську ідентичність. “Якщо Європа досі не приділяла особливої уваги своєму самоусвідомленню не тільки тому, що вона помилково сприймала себе як увесь світ, або принаймні вважала себе настільки вищою за інші частини світу, що не відчувала потреби самовизначитися щодо них” [1]. Досить часто європейську ідентичність розглядають як синонім до понять *європейськість*, *європейська свідомість*, *європейська традиція*. Ці поняття ґрунтовно дослідив польський дослідник А. Боровський в праці “Powrot Europy”

“Повернення Європи”), де протиставив назву своєї праці поширеній тезі “Повернення до Європи”. Європейськість він розглядає насамперед як визначник культури. Мабуть тому науковець у своїй праці розкриває європейськість в історико-літературному контексті. А. Богровський зізнається в розмитості, поняттєвій туманності цієї категорії, повторюючи за св. Августином: “Коли думаю про неї, знаю, що таке європейськість, коли ж мене запитують, що це таке, не знаю” [2, с. 12]. Дослідник також вважає, що така неясність може призвести до ідеологізації цього поняття, а тому намагається чітко його визначити. Отже, європейськість – це “сума окреслених в етиці й естетиці ознак, властивостей, які взаємодоповнюючись і модифікуючись, створюють відповідну якість”. Європейськість є більше “результатом, а не причиною різних чинників”, найважливішим серед яких є європейська свідомість. Європейська свідомість – це почуття належності “усіх спадкоємців та учасників Європи” до наднаціональної (але не міжнаціональної, глобальної) культурної спільноти, визначеної історично (свідомість історична), географічно (свідомість просторова), а також мовно (свідомість мовної спільноти). Останнє, вважає науковець, є питанням дискусійним. Проблемними є також пошуки відповідника до категорії народу Європи.

А. Боровський при розкритті сутності європейської свідомості водночас з’ясовує її еволюцію й співвідношення із слов’янською свідомістю. Найголовнішим в понятті європейськості українська дослідниця Л. Цибенко виділяє як “досягнення людського духу” – пошану до індивідуума, екзистенційну присутність гуманного начала. Підґрунтям європейської ідентичності, вважає автор, стало поєднання ідеї християнства з духовним спадком просвітництва, тобто ідеї вічного сумніву, пошуку власного “я”, амбівалентності, як основної прикмети Європи доби модерну. Це поняття не є статичним, воно підвладне невинній зміні [3, с. 165]. “Зачарування європейськістю” веде до європоцентризму. Думки про розгортання цього процесу в світовій культурі висловлюють Р. Шпаєман [4, с. 18 – 28], В. Гальбфас [5, с. 253 – 273].

Можна говорити про трактування Європи як загального концепту, що зосереджується і на з’ясуванні змісту складників термінологічних понять: європейська ідентичність, європейськість, європейський універсалізм, європоцентризм, які складають концепти європеїзму, конкретизують та описують їх у всіх напрямках.

Сам концепт Європа з одного боку розглядається як географічну реалію, а з іншого боку репрезентує себе набагато ширше як культурема чи ідеологема, що дозволяє актуалізувати та розгортати свої складники, тобто своєрідні концепти-мінімуми. В загальноєвропейському контексті творення концептосфери Європи відбувалося під впливом суспільно-історичних процесів у кожній державі, відповідно до настанов ментальності. Особливості бачення цих концептів, їх оцінку,

інтерпретації засвідчує й українська літературна дискусія першої половини ХХ століття.

Тлумачення питання Європи як ідеї, співіснування Європи та України, українськість та європейськість – були і є предметом обговорення в українській літературно-критичній думці від середини ХІХ сторіччя. Одним з перших, хто дав поштовх до з'ясування концепції європеїзму в середовищі української інтелігенції, був П. Куліш. Подальше розгортання полеміки щодо концепту маємо в культурологічних трактатах І. Нечуя-Левицького, у працях М. Драгоманова, В. Антоновича, І. Франка, Лесі Українки. Європейський напрям у своїй творчості обрали поети-хатяни. Окремою сторінкою в поширенні європейської думки на тлі української культури була літературна дискусія 1925 – 1928 років ХХ століття. Вона розгорнулася на сторінках видань “Комуніст”, “Червоний шлях”, “Життя і революція”, “Бумеранг”, “Літературно-науковий Вісник”, “Діло” в Харкові, Києві, Львові, а також у пресі за кордоном. “Дискусія сконцентрувала в собі енергію полемічних збурень на терені мистецтва і життя, загострила громадське сумління, порушивши найсуттєвіше питання: бути чи не бути українській літературі зокрема, і культурі загалом як повноцінному суверенному явищу в контексті світового духовного розвитку” [6, с. 20]. Вперше проблема європеїзму постала на повну потужність, набула об'ємності й багатоаспектно та виросла до ключового символу для всієї дискусії. Вона стала піковим моментом у семантичному наповненні концепту *Європа* була 1925 – 1928 років [7, с. 207].

Під час дискусії з “полемічною різкістю” було обговорено “коло ідей, закладених у поняття Європа”. Європейстичні тенденції стали об'єктом обговорення і тлумачення різних літературних та політичних угруповань, усі їх бачили й сприймали по-різному. Учасники дискусії відзначили “необмежену широчину поняття *Європа*”, його “сумарність”. Вона була “конкретна”, “історична”, “абстрактна”, “теоретична”, “загадкова”, “далека”, “теоретично дана”, “туманна”, “холодна”, “нейтральна”, “аемоційна”, “агромадська” [8, с. 121 – 125].

Науковці по-різному осмислювали і “наповнювали” концепт Європи. Це поняття багатомістке, яке творить духовну єдність, своєрідний образ. Значущими складниками Європи-культуреми є: “культура, допитливість, торгівля, заразливі ідеали, зброя, вміння воювати, машини, капітал, ідеї суперечності, творчого конфлікту, плідного протистояння” [9, с. 17 – 19]. Тобто все позитивне, творче трактовано як вартості, духовні сили Європи, складники Європи.

Рецепцію Європи найповніше подав М. Хвильовий, – “минула і сучасна, буржуазна, пролетарська, вічна-мінлива” [10, с. 467], “модерністсько-етична, прогресивна, червона” [10, с. 472 – 473]. Саме перу письменника належить формулювання основної тези дискусії “Європа чи Просвіта”, як одної “із найкращих питань нашої доби” [10, с. 455]. Свій вибір М. Хвильовий однозначно робить в бік Європи – це

зумовило поштовх до такого напрямку як “хвильовізм” та викликало гостру критику опонентів. Активне обговорення цієї тези сконцентрувало увагу на зміст символів Європа та Просвіта. Дискутанти намагалися з’ясувати орієнтацію України, надати їй належне місце серед інших культур. В обговоренні цього питання були, як прибічники М. Хвильового (М. Зеров та їх однодумці), так і опозиціонери (С. Пилипенка, Р. Ковалева, О. Дорошкевича, В. Коряка тощо). Для опонентів М. Хвильового Європа – це символ “сонности, лінивства, недбайлості, нірвани” [11, с. 192], яка “розкладається і загниває” [12, с. 253]. Вони вважали, що спроби України орієнтуватися на європейську культуру – це “провінційний “європеїзм” [12, с. 304], “абстрактна змичка України з “Європами” (гасла нової генерації), [12, с. 310]. Ю. Меженко про європейську культуру як “найнебезпечніша річ”, статус України щодо Європи називає “прийдіте поклонімося” і закликає усе європейське прийняти через суворий фільтр” [13, с. 131]. Вибираючи європейство чи москвофільство, В. Коряк надає перевагу москвофільству, яке не вважає “відступом від культурного процесу”, а навпаки, “саме на нього, на його думку, слабує... увесь культурний світ. Наші хатні європейці, – зазначає автор, зовсім таки “перекапустили”, борячися з чужими впливами й захищаючи Європу. Одвертаються од Москви й дивляться на Європу, а Європа (й Америка) сама дивиться на Москву й чекає од неї нового слова” [14, с. 8 – 9].

Продовжуючи дискусію, О. Дорошкевич наголошує, що Європа “порожнім дощем проллється по нашій хуторянській Просвіті, ніколи її не зворушить, не запліднить, не поведе за собою, ніколи з неї не зробить творчої, своєї Європи” [8, с. 125]. Д. Донцов закликає не до “механічного засвоєння європейських доктрин”, а до “релігійного фанатизму”. “Доволі європеїзації України”, – обурюється К. Юринець, – оскільки “європейські орієнтації українців дали тільки нові попелища для українського працюючого люду” [11, с. 192]. Розмежування проблеми за класовим принципом призвело до різкого тлумачення питання щодо європейської ідентичності. Для М. Зерова і М. Хвильового гасло Європа є символом міцної культурної традиції, а гасло Просвіта вони пов’язують з убогістю, непоборним міщанством так званої пролетарської літератури. І в М. Зерова, і в М. Хвильового вибір Європи був пов’язаний передусім із розумінням її як символу цивілізації та прогресу. “Що ж таке Європа? – запитує М. Хвильовий і відповідає: “Європа – це символ багатьох віків. Це не та Європа ..., що гниє, до якої вся наша ненависть. Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т. д., і т. п.” [10, с. 426], “ми розуміємо Європу теж як психологічну категорію, яка виганяє людськість із “Просвіти” на великий тракт прогресу“ [10, с. 442].

Однак згодом уявлення і розуміння Європи змінювалося відповідно до того, наскільки учасники дискусії пізнавали справжню Європу з Європи. Так, Микола Хвильовий в листі до Зерова спочатку

пише: “... настрою Європа не зробить: не бачивши, ненавиджу я її, і уявляю собі сіренькою нудною плямою” [10, с. 855], то потім, відвідавши Європу, він змінює свої погляди: “... передайте їм (ваплітянам), що Європа чекає їх до себе на якісь місяці 2 – 3. Подивитись є що, або Азія з мене цілком вивітрилась. Цінував Європу й М. Зеров: “Європа живе, росте, набуває сили..., на його думку, в Європі ще багато джерел соціального та ідеологічного оновлення” [15, с. 569].

Автор, критикуючи “поржавілі упередження” опонентів, подає більш глибоке трактування гасла Європа: “Її душа живе в культурному набуткові” [15, с. 569]. Слушно припускає В. Івашко, який докладно проаналізував погляди М. Зерова в цій дискусії, що, якщо зіставити типи культур – західний і східний – М. Зеров надає перевагу західному, а згідно із зеровською типологічною моделлю, українська культура – органічна парость культури західноєвропейської. Між Європою та Україною ніколи не існувало глухої стіни, у якій треба було рубати вікна [6, с. 78]. “На Україні ... у нас паруски європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючися помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму” [15, с. 585].

Саме визначення Європи стало головним позитивним результатом цієї тривалої дискусії. М. Хвильовий вважає Європу стимулом до підвищення “нашої власної кваліфікації” і закликає вчитись у неї: “В Європу ми поїдемо учитись, але з затаєною думкою – за кілька років горіти надзвичайним світлом [10, с. 575].

У процесі європеїзації української культури важливим кроком М. Хвильовий, як і його попередники, вважає переклади, які допоможуть “... за всяку ціну ... вивести нашу літературу на широку європейську арену”. Саме за “звернення до зразків античної культури, за те, що перекладають римлян”, М. Хвильовий вбачає в таких, як М. Зеров (“зерових”) “справжніх європейців” [10, с. 442].

Стосовно цієї ідеї М. Хвильового підтримав М. Зеров, бо сприймав Європу як “дороговказ” наших мистецьких прямунь”. Кроками до цієї Європи він вважає “самоосвітню працю” [15, с. 572], поширення європейських тем і форм у нашій літературі, або, за його висловом, “процес об’європеювання” культури. Він закликає розважливо і помірковано: “Ми повинні широко і ґрунтовно зазнайомитися з культурним набутком інших народів, з усім, що може поширити і запліднити “наш власний досвід” [15, с. 575] і піднесено продовжує: “Освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо знати, щоб не залишатися назавжди провінціалами. І на звернене до молоді “Камо грядеши?” М. Хвильового відповідаймо: Ad fontes! Тобто йдімо до перших джерел, доходьмо кореня”. Однак він застерігає від “поверхового мавпування молодечого засвоювання Європи”, “найвищої культури нашого часу, засвоєння не тільки в її останніх вислідах, а і в її основах” [15, с. 578].

Поставивши на терези проблему культурної орієнтації, – “Європа” чи “Просвіта”, учасники дискусії мислили Європу як: гасло, символ, коло ідей, “прогресивний чинник”, “суму можливостей”, “революційний метод”. Розуміння концепту європеїзму як культуреми закріпила саме ця дискусія. Таке трактування – це передусім: “основний культурний орієнтир”, “дороговказ мистецьких прямувань”, “символ міцної, поважної культурної традиції”, “стимул для підвищення кваліфікації”, “школа мистецької техніки”, “певний тип культурного фактора в історичному процесі”.

Осмисливши Європу як психологічну категорію, Микола Хвильовий визначив особливий тип людини – європейця-інтелігента. Зокрема в розділі “Психологічна Європа” (стаття “Апологети писаризму” він характеризує його так: “Цей класичний тип ми мислимо в перманентній інтелігентній, вольовій і т. д. динаміці. Це та людина, що її завжди й до вінців збурено в своїй біологічній основі. Це – європейський інтелігент у найкращому розумінні цього слова. Це, коли хочете – знайомий нам чорнокнижник із Вюртемберга, що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив перед нами безмежні перспективи. Це – доктор Фавст, коли розуміти його як допитливий людський дух” [10, с. 468].

На противагу людини-європейця у дискусії виокремився інший символічно-узагальнений тип – антиєвропеєць, не європеєць, “Європенко-Європацький”, який відповідно представляє “європенківський стиль”, “європенківську добу”. Прогресивною людиною для М. Хвильового став класичний тип “громадської людини”, яку виробив Захід. Її “глибока і широка активність” має, на думку публіциста, соціальний сенс, і є основою “психологічної Європи” [10, с. 469].

Отже, літературна дискусія 1925 – 1928 років актуалізувала концепти європеїзму, розширила їх зміст: енергія Європи, дух Європи, європейська традиція, європейська школа, європейська людина, європейськість, європеїзація. Слід зазначити, що в дискусії (хоч часто й суперечливій) М. Хвильовий вперше так чітко конкретизував “абстрактне явище” Європу, заявивши, що вона в конкретний час, у конкретному суспільстві відіграє не менш конкретну роль [10, с. 455]. Настанови бурхливих 20-х років з самого початку наклали відбиток на формування традицій подальшої української літератури.

Література

1. Гавел В. Така близька й така далека Європа // День. – 2000. – 1 лип. – С. 11 – 14.
2. Borowski A. Powrót Europy. – Kraków: Księgarnia Akademicka, 1999. – 278 s.
3. Цибенко Л. Україна як європейський простір // Нова Україна. Нова Європа: час зближення. – Львів : Літопис, 1997. – С. 157 – 16.
4. Шпаєман Р. Універсалізм чи європоцентризм // Ї. – 1995. – № 1. – С. 18 – 29.
5. Halbfas W. Europa, India i europeizacja swiata // Europa i co z tego

wynika. – Warszawa : Quantum Sp., 1990. – S. 253 – 273. **6. Івашко В.** Микола Зеров і літературна дискусія (1925 – 1928) // 20-ті роки : літературні дискусії, полеміки. – К. : Дніпро, 1991. – С. 69 – 89 (364 с.). **7. Прихода Я.** Концепт Європа в текстах літературної дискусії 1925 – 1928 років // Вісник Львівського університету. Сер. Журналістика. – 2003. – Вип. 23. – С. 207 – 212. **8. Дорошкевич О.** Ще Слово про Європу (До нової дискусії на стару тему) // Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925 – 1928). – Харків : Укр. робітник, 1928. – С. 121 – 127 (381 с.). **9. Ружмон Д.** Європа у грі. Шанс Європи. Відкритий лист до європейців. – Львів : Літопис, 1998. – 274 с. **10. Хвильовий М.** Твори : У 2 т. – К. : Дніпро, 1995. – Т. 2. – 924 с. **11. Юринець В.** З нагоди нашої літературної дискусії // Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925 – 1928). – Харків : Укр. робітник, 1928. – С. 185 – 193 (381 с.). **12. Семенко М.** Міркування про те, чим шкідливий український націоналізм для української культури, або чим корисний інтернаціоналізм для неї ж // Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925 – 1928). – Харків : Укр. робітник, 1928. – С. 303 – 307 (381 с.). **13. Меженко Ю.** Європа чи Просвіта? // Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925 – 1928). – Харків : Укр. робітник, 1928. – С. 130 – 132 (381 с.). **14. Коряк В.** Літературна дискусія // Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925 – 1928). – Харків : Укр. робітник, 1928. – С. 7 – 23 (381 с.). **15. Зеров М.** Твори : У 2 т. – К. : Дніпро, 1995. – Т. 2. – 569 с.

The author of the article describes the concepts of europeism, which reflect not only the part of Ukrainian worldview, mental field of the nation, but also the functions of this problem as mythologeme and cultureme. This was an impetus for solving, probably, the most important task for Ukrainian writers – raising the literature to the level of modern European achievements on condition that its soleness is retained

О.М. Дорогокупля

ІРОНІЯ, САТИРА, ГУМОР ТА САРКАЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ БАЙЦІ

Іронічне світовідчуття є характерним для українського менталітету. Саме тому воно, як у дзеркалі, відбивається у вітчизняній літературі. Як влучно підкреслює Є. Сверстюк, “на українському континенті гумор оселився разом із бідною. Кожне окремо то може й не прижилося б, але разом вони творять національний клімат” [1, с. 5]. Цей вираз ілюструє думку про те, що “чистий”, виключно позитивний гумор в українській літературі – явище, що не дуже часто зустрічається. Так, через особливості національного менталітету, історичні та соціально-економічні умови його формування у вітчизняному мистецтві слова розвинулися найбільше саме сатиричні жанри, яким властиве “гостре осудливе осміяння негативного”, “гострий непримиренний характер” [2, с. 625], серед яких в українській літературі найбільш давньою й уживаною є байка. На сучасному етапі розвитку літературного процесу надзвичайно актуальним є поняття іронії, яка посідає особливе місце серед дотичних до неї понять сатири, гумору, сарказму та інвективи (як загостреного вияву сарказму). У досліджуваній нами байці ми бачимо елементи усіх цих ідейно-емоційних оцінок явищ дійсності. Саме тому дослідження іронії та дотичних до неї понять становить для нас науковий інтерес і є надзвичайно актуальним. Усі дослідники байкописної спадщини української літератури беззаперечно підкреслюють сатиричну функцію цього жанру. Проте ставимо собі завдання знайти і проаналізувати конкретні приклади вживання у вітчизняному аполозі іронії у цілому та дотичних до неї понять, безумовно, акцентуючи свою увагу на особливостях багаторівневої іронічної трансформації сатиричного тексту, зокрема байки. Об’єктом нашого дослідження є твори видатних українських байкарів, серед яких Г. Сковорода, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський, П. Білецький-Носенко, Є. Гребінка, Л. Глібов, Б. Грінченко, та інших письменників, які зробили свій внесок у розвиток вітчизняної байки. Дана стаття є фрагментом дисертаційного дослідження.

Н. Копистянська, досліджуючи гумор як жанротворчий фактор на прикладі сатиричного чеського роману, зазначає, що “жанрова своєрідність, незвичність дозволяє сприймати твір на різних інтелектуальних і емоційних рівнях, одному – приємно розважальному, веселому, другому – глибоко інтелектуальному, політичному, філософському” [3, с. 126]. Те саме ми можемо сказати і про байкописні твори, що мають схожі в цьому плані естетичні та моральні функції.

“Вказівки на байку часто зустрічаються в багатьох античних риториках, переважно в розділах, де йдеться про прийоми та способи переконання слухачів” [4, с. 328 – 329]. Все це пояснюється її специфічними жанровими особливостями та іронічною побудовою художнього мовлення.

З самого зародження й у подальшому розвитку байки в ній “іронія постає...як спосіб інакомовлення, а отже – як право інакомислення, як запорука самої можливості сумніву і свободи думки” [5, с. 5], тобто як засіб досягнення автором свободи слова, права доводити аргументовано свою думку, хоч і дещо завуальовано.

Іронії властиве “одночасне ствердження і заперечення” [5, с. 12]. Це свідчить про амбівалентність іронічної оцінки. Вона одночасно показує факт існування певного предмета чи явища і при цьому “висміює” його, іноді (у найгостріших своїх виявах) – навіть злегка заперечуючи його право на існування. Проте слід зазначити, що “негативістська оцінність” іронії “виражена не надто яскраво” [5, с. 15].

Трохи інакшою тут постає сатира, яка “здатна містити в собі іронію як окремий компонент, що переорієнтовується на виконання “її головних викривальних завдань” [5, с. 15]. Це вже дещо інший спосіб художнього відображення дійсності, вона завжди негативна і дидактична, зорієнтована на сучасні суспільні та моральні проблеми і має на меті “метафоричне знищення певного об’єкта” [5, с. 16], який власне і висміює.

Дотичним до вищезазначених є поняття гумору. Порівняно до іронії і сатири, він є виключно легким і позитивним, як-от у наступних рядках:

*“Голодний кум озвавсь баса:
– Найлучча птиця – ковбаса!”*
[6, с. 71] (Л. Боровиковський “Клим”).

Науковці підкреслюють “позитивне ставлення гумору до свого предмета” [5, с. 16], іронія же є більш загостреним виявом оцінного ставлення до об’єкта. Так, у байці П. Білецького-Носенка читаємо:

*“Ніщо не муля так, як інколи у роті
У жінки молодой язик,
Коли що ввіриш на самоті,
Да ще й попроси, щоб вона тобі ні пик”*
 (“Жінки да тайна” [6, с. 7]).

Ці рядки сповнені влучним гумором, вони не є за своєю суттю гостро викривальними. Таку властиву всім представницям жіночої статі “язикатість” та схильність до пліткарства автор вважає невід’ємною рисою жіночої натури.

Вже більш іронічно на тему характеристики жіноцтва в порівнянні з попередніми звучать наступні рядки:

*“...Бог жінкам волосся довге дав
За те, що розум їм укоротив чимало”*

(П. Гулак-Артемівський “Солопій та Хівря, або Горох при дорозі” [6, с. 44]).

Як зазначає Р. Семків, “гумор також видається нам дидактичним, тільки дидактизм його, як і в іронії, необов’язковий і корелює з умовним способом, у той час як сатира та інвектива реалізуються в наказових інструкціях” [5, с. 17].

Не так часто (в порівнянні з сатирою) в байці зустрічається у чистому вигляді дотичне до неї поняття сарказму як виразно забарвленого, негативістського типу іронії.

Серед прикладів можемо назвати такі: у байці Г. Сковороди Рак саркастично говорить Щуці, яка, проковтнувши гачка, збирається для веселощів плисти з Дніпра у Дунай: “Ви проковтнули гачка. Відтепер вам не допоможе ані швидкий Дунай, ні плодоносний Ніл, ні веселовидний Меандр, ні золоті крильця” [7, с. 107]. У Л. Боровиковського байка “Бушля” має не менш саркастичне закінчення:

*“...Таскала
Дурних Рибок – та все глitala!
Поїла Бушля всіх, – у горлі Рак застряв
І Бушлю доконав”* [6, с. 57].

Невеличкий трирядковий аполог “Скупий” Л. Боровиковського являє собою саркастичне оцінювання людської скупості:

*“Скупий не спав – робив,
Скупий не їв – копив,
А від того...ще більш розбагатів?
Ні, околів”* [16, с. 61].

Те саме бачимо й у Л. Боровиковського: “...хазяїн одубів, Бо кашучок з грішми скупого не зігрів”, (“Скупий”) [6, с. 70]. У Л. Глібова у “Хазяйці і Челядках читаємо”:

*“...Госпоженька старенька,
Багата і скупенька,
Два віки б то, чи що, хотіла жити”* [6, с. 185].

Саркастичний вираз “Не вмер Данило, Болячка задавила!” [6, с. 67] у Л. Боровиковського у байці “Не злодій” образно пояснює значення виразу “те саме, проте іншими словами”.

Байка на тему родинних відносин Л. Боровиковського “Хомина жінка” також побудована на їдкій сатирі: чоловік захворів на кашель, а дружина вже просить майстра робити домовину. Гостроти додає авторське: “Як добру жінку не любити, Що чоловікові уміє догодити?!” [6, с. 68]. У “Грицьковій жінці” автор також використовує цей спосіб гострого осудливого осміяння негативного: чоловік просить паламаря тихіше дзвонити, щоб не розбудити померлої дружини.

Безумовно, без “прив’язки” до конкретної сюжетної ситуації неможливо визначити, який рівень іронії втілює автор, бо саме контекст визначає ступінь іронічності чи саркастичності [5, с. 17].

Цікавим є той факт, що іронічність в літературі виникає як один із способів опору владі [5, с. 47].

Незважаючи на очевидне протиставлення понять “іронія” та “влада”, науковці знаходять чимало рис, які їх об’єднують. Так, Р. Семків зазначає, що “ствердження одних цінностей і заперечення інших в офіційному ідеологічному висловлюванні є однозначним, тобто послідовно неіронічним. Ідеологія з такої точки зору є певним серйозним антиподом комічної іронії, втім, вона теж може досягати грубо-сміхового ефекту, експлуатуючи пряму сатиру, відверте висміювання” [5, с. 48]. Досліджуючи мету формування ідеологічних та іронічних висловлювань, літературознавець приходить до думки, що “панівна інституція намагається приховати свої справжні наміри за зовнішніми ідеологемами, а іроніст ставитиме собі за мету вказати на глибший зміст кожного з висловлювань, у певних випадках використовуючи ті ж зовнішні міфологеми, якими користується влада, з обов’язковою вказівкою на їх фальшивість” [5, с. 49]. У байці та інших різноманітних сатиричних жанрах (епіграмі, фейлетоні, памфлеті тощо) сатира реалізується як “ідейно-художній принцип” [5, с. 15]. Отже, саме тут вплив явищ, що нами розглядаються у даній статті, є найпомітнішим. Р. Семків зазначає, що іронізування автора впливає на побудову сюжету тексту, характеристики топосів, на тлі яких розвиваються події, а також на персонажів, які діють у тексті. Так, можна говорити про багаторівневість іронічної трансформації в українській байці, зокрема на сюжетному, топонімічному, портретному та мовному рівнях.

На *сюжетному рівні* при зіткненні “герой-влада”, коли можлива повна перемога або героя (“що трапляється не так вже й часто” [5, с. 51], як в принципі, і його повна невдача), або влади, іронічні твори відбивають інші сюжетні варіації, наприклад, “своєрідне вилучення героя з його структури” [5, с. 54]. Проте іноді байкарі йдуть іншим шляхом у досягненні сатиричного ефекту. Так, можна вважати за виключення сюжет байки Є. Рудиковського “Байка”, в якій “виборний присяжний Охрім” у мовній суперечці, борючись за соціальну справедливість, перемагає вищого за чином “пана соцького”, і відстоює перед громадою правду. У моралі апологу автор дещо утопічно зазначає:

*“Один правдивий чоловік
Дурну громаду всю поборе,
А де його нема, там горе:
Там злодій буде паном вік”* [6, с. 33].

В українській байці ми постійно спостерігаємо “знецінення героїчності” персонажа, адже в сатиричному творі “герой” не потрібен, бо в ньому відбувається “саморуїнація” панівної інституції без його безпосереднього втручання, чим підкреслюється її абсурдна нетривкість. Саме так сатирично змальовано представників правлячої верхівки у багатьох апологах, як-от:

“Розбились дзитарі, проклята стрілка стала.

*А пані, дивлячись, не їла і не спала
(пані ж все роблять по часах).
Нема поправи в дзигарях...”*

[6, с. 56] (Л. Боровиковський “Пані”).

Сатирично описують автори й зовнішній вигляд та поведінку чиновництва, представників якого впізнаємо в образах Круків, як-от у С. Кричевського:

*“...На корчик зелений
Проскочив референт, бесідник вславлений,
На клюв поклав очиці темно-синяві,
Папери з-за пазухи вийняв сиваві...”* [6, с. 308],

Ховрашків, як-от у П. Глазового:

*“Розкохав він черевце
І кругленьку фізію.
На голівоньку надів
Пижикову шапочку,
Для солідності узяв
Папочку під лапочку”*

[8, с. 386] (“Свистунець”) тощо.

Чиновники, як сатирично змальовує українська байка, надаючи їм характеристики, сповнені гострого негативізму:

*“У гарних кріслах возсідають,
А їх звідтіль не викидають,
Не зачіпають, обминають,
Бо надто вже вони бридкі”* [8, с. 339];

*“Як дорветься до портфеля,
Так пузатим і стає”*

[8, с. 409] (П. Глазовий “Ожирілість”) тощо.

За впевненістю авторів, такі урядовці не можуть відстоювати інтереси простого народу.

На *топонімічному рівні* іронічної трансформації твору за допомогою “іронічних ключів” автор переконує читача не сприймати зображену територію патетично, а оцінювати її негативно. Соціальний безлад чітко передається за допомогою сатиричної характеристики топосів:

*“Хороший, тихий край; усі розкошували
І добре крали”*[6, с. 179]

(Л. Глібов “Танці”) тощо.

На *портретному рівні* в українській байці відбувається іронічна трансформація образу персонажа. Як влучно писав ще Г. Сковорода: “нерозумну пиндючливість зустрічають за зовнішністю, випроводжують за сміхом, а розумний жарт поважний вінчає кінець. Немає смішнішого, як розумний вигляд з порожнім нутром, і немає нічого веселішого, як смішне обличчя з прихованою дільністю” [7, с. 85]. Така традиція й надалі зберігається й іншими вітчизняними байкарями. Саме цим й твори цього

сатиричного жанру легко виокремити серед інших літературних творів. Тут антигерой є героєм, який став на бік зла. Це яскраво бачимо у наступному прикладі:

*“А Крук-драпіка так підборканий ходив,
А спав коли в кутку, коли на пічці
І криком уха драв,
Щоб хутко подали чи сира, або м'яса;
Да так надодідав,
Що мусили вгод жать зараз того же часа,
Лиш би горлам унявся;
А інколи у стола з тарілки сам хапав,
Хоч ложкой по носу давати ледациці;
Дарма, а він собі таки не голодав”*

(П. Білецький-Носенко “Снігур да Крук” [6, с. 29]).

Також дуже важливим при дослідженні цього питання є приклади змалювання конкретних історичних осіб, які нерідко переходять у інвективу, наприклад:

*“Колись так Бонапарт скажений,
...Розлютувавшись, із скільки знайде царств
Європи ізмарненой,
Збагнув одно зліпить...
Що ж вийшло? Враг шалений
І сам устряв на острові Єлени
Да й досі там лежить”*

(П. Білецький-Носенко “Індик” [6, с. 10]).

Така характеристика французького полководця є надзвичайно нищівною та безжальною.

Антигерой програє героєві не через свою фізичну чи духовну слабкість, а за оптимістичним законом перемоги добра над злом. Українська байка ілюструє, що “герой не може бути тілесно переможеним своїм антагоністом, проте може бути переможеним колективним тілом влади” [5, с. 67]. Так, з приводу всіх своїх суперечок та спірних питань персонажі звертаються безпосередньо до суду як владного інституту. Саме тут демонструється відносність героїчності персонажа байки, коли ми бачимо “з якою легкістю влада може маніпулювати його тілом” [5, с. 68], і що дуже характерне для творів цього жанру, – навіть життям.

Як пише Р. Семків, “зневіра в можливостях раціонального пошуку, дедукції, детекції, детективу, є частковим випадком глобального розчарування, відчуття амбівалентності світу, яка корелює зі скептичним полюсом поетикальної іронії” [5, с. 104]. Яскравими прикладами цього в українських апологах є розробка проблеми абсурдного суддівства і судової сваволі, хабарництва (на прикладах образів суддів: Вола – Г. Сковорода “Мурашка та Свиня”, Вовка – М. Кузьменко “Суд”, Ведмедів – П. Білецький-Носенко “Тяжба”, Є. Гребінка “Ведмежий суд”

та ін.) або взагалі – навіть простої спроби доведення власної правоти (Лев – П. Білецький-Носенко “Львиний розділ”). На вирішення цього питання українська байка має свою сатиричну відповідь:

“...Хто міцний да багатий

Той прав; а неборак хоч прав, да винуватий”

(П. Білецький-Носенко “Вовк да Ягня”) [6, с. 6].

Гостро сатирично українські байкарі показують, що у суді панують кумівство, підлабузництво і хабарництво, наприклад: “Суддя товстів – Петрів капиук худава...” [6, с. 58] (Л. Боровиковський “Суд”). Такі суди в українських апологах приймають абсурдні рішення покарати “розбійницю” Щуку, утопивши в річці (Л. Глібов “Щука”), Ведмедя за крадіжку громадського меду – заперши на всю зиму до барлогу (Л. Глібов “Ведмідь-пасічник”). Така судова система презентує владну структуру в цілому. Ми бачимо, як представник влади – гетьман Слін, прикриваючись демократичними цілями, дозволяє вовкам взяти з кожної вівці по шкурці, “а більше і вовнинки – зась!” [6, с. 261] (М. Старицький “Слін на гетьманстві”).

Недалекість та ледарство суддів показано в багатьох вітчизняних байках, як-от:

“Суддю у пекло не послали.

Умилостивились, сказали,

Що тим суддя не злий,

Що совсім був дурний”

(Л. Боровиковський “Суддя”) [6, с. 62] тощо.

Безглуздими постають в українському аполозі й рішення зборів та рад різного штибу. Проте іноді маємо поодинокі виключення, які мають теж сатиричну мету. Так, у байці “Рада звірей для обрання собі царя” П. Білецький-Носенко змальовує раду, на якій не без суперечок звіри після смерті Льва обирають царем “достойнішого Слона”, який “дюжий хоч, всігда розумний, тих пихою не надут, ні злістю іних” [6, с. 14], відразу при цьому в моралі риторично зазначає, що “чи можна людям бак рівняться до звірей?!” [6, с. 14].

Для виявлення іронічних трансформацій на *мовному рівні*, на думку Р. Семківа, необхідністю постає наявність “персонажа-резонера”, тобто персонажа, висловлювання якого є приводом для іронізування [5, с. 71]. Тут наявне різнорівневе проникнення “мови влади” у його власне мовлення і це є приводом до іронізування щодо авторитету владної системи. У мовленні таких персонажів наявні мовні кліше, нав’язуванні владною риторикою. Зокрема, у П. Глазового в байці “Родичі” “персонажем-резонером” виступає “зрусифікована” Картопелька. Її суржикове мовлення не може не викликати посмішки:

“Що за слово “картопелька”?”

Я тепер – картошка.

Що ти мене облапила,

Словно ненормальна?

*Це уму не постижимо,
Яка ти нахальна.
Просто ужас, яка в тебе
Грубая манера.
Обнімає, наче п'яний
Міліціонера” [8, с. 296].*

У байці вагоме місце посідає використання народних та власне авторських фразеологізмів з сатиричною метою та їх іронічна трансформація: Кріт “сліпий, як ніч без місяця” (Г. Сковорода “Кріт та Лінкос”), Жінка “мовчлива, мов карась” (П. Білецький-Носенко “Жінки да тайна”), Заєць “мов на осиці лист, мізерний, без одваги, як в трясці, весь тремтить” (П. Білецький-Носенко “Олень, Русак да Осел”), Вовка, на його думку, Вівці ніби бажають “в ложці утопити, живцем з’їсти” (П. Білецький-Носенко “Вовк да Ягня”), наймит б’є собаку: “Деруть Рябка, як пір’я” (П. Гулак-Артемівський “Пан та Собака”) тощо. Те саме можна сказати про крилаті вислови та образи, наприклад: “Звичайно, ця премудра *Єва* – прабаба всім тим штукарям, котрі людину цінують за одежею, за тілом, за грішми, за кутком, за іменем, а не за плодами його життя” (Г. Сковорода “Баба та Гончар”) [7, с. 111], цей образ із біблійної легенди своїм призначенням має підкреслити риси характеру, “властиві усім жінкам” [9, с. 88]; “*наріжний камінь* і пристанище всіх своїх справ та бажань” (Г. Сковорода “Соловей, Жайворонок та Дрізд”) [7, с. 114] – у значенні “основа, головна ідея” [9, с. 179]; топос Парнаса, що традиційно “символізує світ поезії” [9, с. 211] використовується з сатиричною метою для викриття “бідних рифмоткачів, без глузду і без дара” [6, с. 10] (П. Білецький-Носенко “Індик”) або зарозумілих співців-Ослів (Б. Грінченко “Осли на Парнасі”) тощо, афористичний вислів “ліхтар Діогена”, що означає “спосіб шукання: істини, шукання справжньої людини” [9, с. 148], у байці також набуває сатиричного звучання: “*Не треба тут було ліхтарні Діогена, Бо дурнів аж кишить в селі і в городах!*” [6, с. 30] (П. Білецький-Носенко “Мудрець да Старшина військовий”) тощо.

Таким чином, у цій статті нам вдалося розглянути приклади вживання в українській байці іронії, яка посідає особливе місце серед дотичних до неї понять сатири, гумору, сарказму та інвективи. Ми впевнились у тому, що іронічна трансформація вагомо впливає на всі рівні організації художнього твору, зокрема сатиричного, даючи нові варіації розвитку сюжету, специфічні портретні характеристики персонажів та їх мовлення, особливий тип топонімічних описів тощо.

Література

1. Сверстюк Є. Сміх лікує // Шпилька О. І сміх, і горе за синім морем. – К. : Смолоскип, 2001. – 264 с. **2. Літературознавчий** словник-довідник / Р.Т. Гром’як. Ю.І. Ковалів та ін. – К. : ВІД “Академія”, 1997. – 752 с. **3. Копистянська Н.** Жанр, жанрова система у просторі

літературознавства : Монографія. – Львів : ПАЮ, 2005. – 368 с.

4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : Підручник / За наук. ред. О. Галича. – 2-ге вид., стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 488 с.

5. Семків Р. Іронічна структура : типи іронії в художній літературі. – К. : Вид. дім “КМ Академія”, 2004. – 135 с.

6. Українська байка / Худож.-оформлювач А.С. Ленчик. – Харків : Фоліо, 2007. – 317 с.

7. Скворода Г. Сад божественних пісень : Для ст. шк. віку / Упорядкув. текстів, передм., прим. В.О. Шевчука. – К. : Школа, 2007. – 334 с.

8. Глазовий П. Сміхологія : Книга для всіх, кому любий сміх. – К. : Дніпро, 1989. – 575 с.

9. Коваль А., Коптілов В. Крилаті вислови в українській літературній мові : Афоризми, літературні цитати, образні вислови. – Вид. 2-ге, перероб., доп. – К. : Вища школа, 1975. – 335 с.

10. Байки : Навчальний посібник / Упорядники : Будна Н.О., Паронова В.І. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 96 с.

In this article on example literary creative activity Ukrainian fabulist is considered concrete examples of the use in domestic fable of the ironies, satyrs, humour and sarcasm. Attention is also accented on particularity layered to transformations of the satirical text, in particular fables. We made sure in that that ironic transformation influences upon all level of the organizations of the artistic product, appear the new type of the development of the plot, specific portrait features of the personages and their speech, especial type toponymic descriptions and so on.

УДК 821.161.2-3.09

Т.І. Кушнір

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ ІВАНА БАГРЯНОГО “САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ”

Однією з головних тем творчості Івана Багряного є викриття системи більшовицького терору, показ жорстоких і підступних методів каральних органів. Тут він використав багатий матеріал особистих вражень. Його роман “Сад Гетсиманський” був чи не першим твором емігранта з СРСР, який розповів правду про жахливий механізм більшовицької влади. Цей роман є справжньою “енциклопедією” радянської політичної в’язниці.

Кожен роман І. Багряного – це неповторний варіант відтворення прозаїком трагедії власної долі. Письменник пропонує оригінальний образ людини, яка не обирає своє буття, час існування, світ, у якому живе, але приречена до вибору себе у цьому світі. Письменник акцентує увагу на змісті людського існування, на сутності людської свободи. Автор шукає у душі людини почуття людяності й гуманності. Не вірить у

те, що людина народжується жорстокою. Жорстокою її роблять обставини, в які вона потрапляє, але завжди залишається іскра добра, яка ніколи не допустить зла. Герої у “Саді Гетсиманському” сильні та сентиментальні, деколи злі, хоч і людяні в душі, та зрештою, більшість із них просто великодушні, вольові й добрі, що є домінантою творчості Івана Багряного. Творчості, яка приваблює ліризмом, гуманізмом і людинолюбством. За висловом самого автора, “Сад Гетсиманський” – “трагічна епопея мук бентежного живого серця” [1, с. 258].

“Сад Гетсиманський” – явище доволі специфічне в українській літературі. Це, як зазначив літературознавець Г. Костюк, симбіоз “сюжетного твору” й “мемуарного репортажу” [3, с. 4]. Отож у письменникові змагаються дві стихії – розкута творча уява, з одного боку, і переобтяженість надмірними деталями з власної тюремної “практики” – з іншого. Відчувається намагання автора зберегти автентичність оповіді, але водночас створити нову реальність – естетичну.

Вражаюча переконливість роману “Сад Гетсиманський” не тільки в майстерному зображенні потужної сталінської машини свавілля, деспотії та беззаконня, яка нищила людину морально й фізично; не тільки в докладних описах тюремного побуту, допитів і тортур; навіть не тільки в протистоянні силам зла могутнього, майже фантастичного духу та волі, що не дають злаватися в'язневі просто-таки в нелюдських умовах. Усе це було б, мабуть, не таким викривальним і дошкульним, якби письменник не дійшов простого й водночас геніального висновку, даного вустами того ж таки катованого садистами головного героя роману Андрія Чумака: “Один – то може бути ворог народу. Два – може бути. Сто – може бути. Тисяча – також може бути. Але сотні тисяч! Але мільйони! То вже не вороги народу. То є народ. Народ! Ви розумієте? Чи ви не знаєте математики? То народ!” [1, с. 63].

У цьому романі синтезуються як трагічне, так і епічне начала. Трагічне автор втілює в характері трагічного героя, а епічне проявляється в народному погляді на трагедію в епічній послідовності викладу. Зачин роману автор зумисно дав у піднесеному романтичному плані, щоб протиставити I розділ (єдиний, де дія відбувається на волі) усім наступним. Саме в цьому розділі автор зав'язує всі основні ситуації, підкреслює всі основні образи і вводить усі мотиви (зради, провокації, любові, ненависті, страждання), які пізніше повинні тримати сюжет у безнастанній напрузі й дії.

Ігор Качуровський вважає, що “Сад Гетсиманський” належить до тюремно-табірної (невольницької) літератури. Жанри цієї літератури змінюються у зв'язку з історичними обставинами: колись це були невольницькі плачі та думи про втечу із молитвами про визволення, а в наші дні головними жанрами стали протестаційні листи, мемуари та лірика. Роман як літературний жанр потребує багатогранного показу життя, широкого охоплення подій, багатої галереї персонажів. Щодо

тюремно-табірних романів, то їх немає багато в світовому письменстві, адже роман як літературний жанр вимагає багатогранного показу життя, широкого охоплення подій, багатогранної галереї персонажів. Багряному вдалося подолати обмеження в'язничних умов і створити справжній роман за всіма правилами сюжетної архітекtonіки. Відомо, що сюжет епічного твору повинен мати три виміри:

- довжину (себто тривалість у часі);
- ширину (кількість персонажів і сюжетних ліній);
- глибину (психологічну мотивацію вчинків, розкриття людських характерів).

Час у літературному творі – це, як відомо, річ умовна, а щодо ширини і глибини роману, то Багряний дав таке багатство людських типів як слідчих, так і в'язнів, і так глибоко зазирнув у їх душі, що “Сад Гетсиманський” із повним правом можна зарахувати до найвизначніших українських романів, поставити його поруч із такими творами цього жанру, як “Перехресні стежки” Івана Франка, “Записки Кирпатого Мефістофеля” Винниченка, “Місто” Підмогильного.

Крім того, особливість “Саду Гетсиманського” полягає у тому, що його сюжет має ще один вимір – четвертий. Збагнути цей вимір нам допомагає позаконтекстуальний матеріал твору: авторська ремарка та епіграф.

Як легко переконатися, авторська ремарка свідчить про перший, реалістичний план роману, про його пізнавально-документальну вартість, а епіграф – про другий план, про містичну сутність твору Багряного. Цей містичний елемент я назвав тут “четвертим виміром сюжету” [2, с. 6].

Цікаву оцінку романові дає В. Винниченко. Він називає його документом і цим підкреслює найвизначальнішу жанрову ознаку “Саду Гетсиманського”. Уводячи у художній твір певні документальні матеріали, окремі письменники створюють ілюзію правдоподібності всього того, що відтворено у ньому. І. Багряний спеціально такої ілюзії не створював. Документалізм “Саду Гетсиманського” цілком органічний – життєва правдивість роману не викликає сумніву. Звичайно ж, це не означає, що у творі немає вимислу. Ні, він є, як і в будь-якому пригодницькому творі, але життєва і художня правда максимально зближені у зображенні страшного “задзеркалля” сталінського тоталітарного режиму. Безліч конкретних деталей, що характеризують в'язничний побут того “задзеркалля”, його населення, що складалось із жертв та їх мучителів, справляють враження правдивості зображеного. Факти у “Саді Гетсиманському” настільки драматичні, що здатні вражати читача набагато сильніше за художній вимисел.

Іван Багряний вдало використав міфологему. Назва роману асоціюється з Новим Заповітом. Біблійний сюжет про сад Гетсиманський і молитва в тому саду Ісуса Христа стає мірилом людської стійкості. А

своєрідним шифром роману є художній прийом спіралі, за яким до чаші страждання, як символу випробування, автор повертається кілька разів.

Незважаючи на те, що це авантюрно-пригодницький твір, він не тільки збуджує цікавість читача і тримає в напрузі через гостроту сюжету, але примушує глибоко замислитися над трагедією людської особистості в умовах тоталітарного режиму.

Романи І. Багряного можна назвати історією людської душі. Минуле, історія стали в них своєрідним інструментом, за допомогою якого письменник піднімає із глибин людської особистості її субстанційні корені, завдяки яким люди залишаються людьми, народ – народом, а окрема людська особистість – “свічадом нації”, а відтак, і всього людства.

Література

- 1. Багрянний І.** Сад Гетсиманський. – К. : Наукова думка, 2005. – 546 с.
- 2. Качуровський І.** ...І четвертий вимір сюжету : Про творчість Івана Багряного // Літературна Україна. – 1995. – 16 листопада. – С. 6.
- 3. Костюк Г.** Іван Багрянний // У світі ідей та образів. Вибране : Критичні та історико-літературні роздуми. – Б. м. : Сучасність, 1983. – С. 259.

Characterizing all novels of I. Bahrianyi we can say that they show the history of human's soul. Practically every novel of I. Bahrianyi is unrepeated variant of description by author his own destiny. The novel “Sad Hetsymanskyi” is a real encyclopedia of soviet political prison. Every character in the novel “Sad Hetsymanskyi” has his own habits, soul, sense of life.

О.М. Медоренко

КОНЦЕПЦІЯ ЧАСОВО-ПРОСТОРОВОГО АВТОКОМЕНТАРЯ ДО “СПОГАДІВ І РОЗДУМІВ НА ФІНІШНІЙ ПРЯМІЙ” І. ДЗЮБИ

Вивчення автокоментаря в мемуарній літературі є актуальною проблемою для сучасного літературознавства. За останні десятиліття жанр почав вирізнятися з текстових полів, розширюючись та дистанціюючись у його межах, набуваючи самостійних ознак. На основі спогадів Івана Дзюби ми намагалися розширити уявлення про особливі ознаки автокоментаря у просторі (у межах та за межами прототексту) й часі (у вигляді ретроспективних та неретроспективних авторських втручань), проаналізувати силу їх впливу на текст і формування авторського образу у цілому. На жаль, даний жанр, маючи давнє походження, не є достатньо дослідженим сучасними теоретиками в галузі мемуаристики, адже досі не має чітко сформованого визначення жанру “автокоментар”, переважно він сприймається вузько у значенні тлумачення автором слів чи фраз власного тексту. До розв’язання даної проблеми почали вперше звертатися представники французького постструктуралізму: Ж. Дерріда, М. Фуко, Ю. Крістева у 60 – 70 рр. ХХ ст.; генетичної критики: Ж.-Л. Лебрав, Ж. Неф; художньо-документальної літератури: Л. Гінзбург, М. Бахтін. До останніх досліджень можна віднести праці А. Ільфа, В. Лехциера, К. Ісупова.

Беручись вивчати концепцію сучасного автокоментаря в мемуарах письменника, ми ставимо за мету дослідити його хронотопну природу в компаративному зв’язку з темпорально-просторовими континуумами інших мемуарних різновидів: щоденників, записних книжок, листів. На наш погляд, такий аналіз допоможе встановити причини поступового розвитку жанру, його трансформацію, еволюцію, перспективи.

На відміну від художньої літератури, де ставлення письменника до героїв та подій виражається в пафосі, авторське “Я” у межах сучасної художньо-документальної літератури яскраво проявляється в коментарях. Найвиразніше це помітно в мемуарній літературі. Авторські коментарі передають інтерпретації, оцінки, уточнення, критику (самокритику) мемуариста; через них письменник утверджується, реконструюючи минуле, розмірковуючи над сучасним та прогнозуючи майбутнє. На сьогоднішньому постструктурному етапі, жанр автокоментаря еволюціонує, поступово ацентруючи прототекст, роздвоюючи його, граючи з ним, встановлюючи діалог. Якщо мова йде про такі “застиглі у часі” мемуарні форми як епістолярії, щоденники, записні книжки (з часовою дистанцією, скажімо в 30 років), то в ході їх опублікування (переопублікування) автор вдається до уважнішого перечитання та коректування. При цьому ми не виключаємо того, що

першоджерело, яким воно було насправді, може залишитися в авторському архіві; тоді буде дві (чи більше) версії: з сучасними коментарями (первинна) і без них (чернеткова). Не виключено, що авторські “літописи”, під час їх зіставлення, по-різному будуть сприйматися реципієнтами і складати суперечливі враження щодо історії, подій і автора в них. Співіснування кількох варіантів реконструє поняття “класичної” структури, а текстова завершеність, як зазначає В. Лехциер, приходиться з фізичною смертю автора. Такі палімпсестичні прийоми нашарування одного тексту на інший, що реалізуються через автокоментар, “складають ілюзію чистовика” [1, с. 259], роблячи його відкритим для втручань. До сучасного коментаря в українській літературі вдавалися шістдесятники: І. Жиленко “НОМО FERIENS”, В. Дрозд “Ми зустрічались на сонці очима”, В. Шевчук “Мій Житомир” тощо.

Сучасний автокоментар до спогадів (на відміну від щоденникового чи епістолярного автокоментаря) йде по свіжих слідах з прототекстом. По-перше, їх об’єднує час написання; по-друге – автор, який не просто вкраплює автотекст, але й адаптує його під сучасні реалії. Автокоментар до “Спогадів і роздумів на фінішній прямій” І. Дзюби не є винятком: завдяки йому автор грає з читачем, звужує та розширює текстовий-позатекстовий-міжтекстовий простори, переносить увагу в різні часові площини своєї художньої біографії. Складність дослідження жанру становить хаотичне поєднання в спогадах інших мемуарних різновидів (щоденників, листів, записних книжок різних років), що супроводжуються несхожими за структурою і часом написання коментарями. Як зазначив О. Бараш, для сучасних спогадів це є досить природним явищем, адже через такий “як би сказав діджей – мікс різного типу текстів і матеріалів...” відбуваються “всеоможливі види фіксації пам’яті...” [2, с. 227]. З одного боку, вони вносять до тексту додаткову інформацію, з іншого – складають своєрідний документ, який часто супроводжується сухими докладними нотатками (з зазначенням дат). Згадані мемуарні різновиди допомагають автору адаптуватися в минулому, згадати майже забуті речі, прокоментувати їх. Отже, якщо спогади уособлюють авторські враження, звернені в минуле, блокнотні нотатки з тогочасними коментарями – художньо-документальне підтвердження зображеного, то ретроспективні коментарі – їх авторську інтерпретацію (яка в ході наступної текстової реконструкції стане ідентичною попередній).

Автокоментар у спогадах І. Дзюби є вагомим документом, здатним дати окремим текстовим фрагментам нове прочитання. Але інколи і він сприймається неоднозначно. Наприклад, коли мова йде про велику часову відстань у 20 – 30 – 40... років, більш правдивими підтвердженнями до спогадів стають тогочасні записники, чернетки, неретроспективні авторські вкраплення (що становлять інтерес сучасної генетичної критики). Якщо автотекст, що народжується одночас з мемуарами, через “віддаленість часу від зображуваних подій помножує у

спогадах різного роду помилки” [3], (“Одного разу дівтора наробила якоїсь шкоди (вже не згадаю, якої саме)...” [4, с. 13]), то останні ніколи не переплутають подій, детально-точно розкривають свіжі авторські враження, глибше зображають стан та емоції біографічного героя (героїв): 18.07.79. “Мама повернулася з лікарні (другий інфаркт)... (Я випитував маму про самопочуття, щоб порадитися з лікарем в Києві, бо раніше я її привозив в Київ, а тепер вона вже не відважувалася: не той стан)” [4, с. 201]; 22.04.84. “Як оце гляну сюди (показує вгору по вул. Кірова, до гмаху ради міністрів) – давить. А сюди гляну (показує в бік Софії та над планетарієм, над Володимировою горою) – ні... легко!” [4, с. 167]. З іншого боку, зазначені документальні підтвердження не “пред’являють читачеві образ речі, що коментується у світлі сьогоденішнього історичного дня” [5, с. 13], не розкривають “недомовленостей” щоденника, образу автора (“давнього” і “сучасного”) та біографічних героїв у їх компаративному поєднанні чи протистоянні, не зазирають у майбутнє (оскільки воно ще не відбулося) – часовий простір неретроспективних коментарів зосереджений на сучасному та минулому.

До речі, треба зазначити, що сучасний автокоментар, на відміну від спогадів, мемуарів, листів... має особливе відношення до категорій часу та простору. Якщо у спогадах час завжди звернений в минуле і “автор може писати лише про події та людей, які відійшли в історію” [6, с. 10], то вектор автокоментаря у спогадах (зокрема й І. Дзюби) коливається в різних часових площинах, занурюючись в минуле, підсумовуючи сучасне (нерідко в поєднанні з минулим) та прогножуючи майбутнє (в мемуарах І. Дзюби цей прийом зустрічається рідко). В усіх трьох випадках автокоментар може бути:

- 1) неретроспективним;
- 2) ретроспективним;

І. Неретроспективний автокоментар до зображуваних подій (за визначенням В. Шаймієва – інтраметатекст) – авторське втручання, що входить до тексту у вигляді підлеглих відокремлених тлумачень слів, реплік, речень: “... Текла річка Суха Волноваха. (Суха, бо в посушливе літо пересихала, втім, казали, йшла під землю)...” [4, с. 12]; “... Дід Кисіль (бувалий чоловік!)...” [4, с. 29]; невідокремлених тлумачень: “А з сумом згадую... Річ у тім, що...” [4, с. 64], а також вставних конструкцій: “В Комишувасі я потрапив під опіку бабки Палажки – другої дружини діда Никифора, маминого батька” [4, с. 21]. Головною ознакою даних коментарів є лінійність, що зберігає цілісність тексту і авторського образу. Виходячи з прикладів (особливо з останніх), здається, що межі, які відмежовують автокоментар від прототексту досить умовні. У випадках текстової невідмежованості та неретроспективності першоджерела даний тип автокоментаря у творчості І. Дзюби стає підлеглим, хоча і не позбавленим конотацій. Виникає питання: “Чи можна порівняти даний тип квазі-жанру із “класичним” його

застосуванням?” Хоча письменник у спогадах і вдається до винесення коментаря за текстові поля у формі нотаток (“...Тільки вичоти...” “Відрахування: форма штрафу” [4, с. 236]), однак багато в чому вони різні. Сучасний позатекстовий автокоментар в мемуарах І. Дзюби може бути конотативним, виражатися не тільки безособово, але й через авторське суб’єктивне Я. У більшості випадків, досліджений нами жанр є міжтекстовим (або гіпертекстовим) у ретроспективних коментарях.

II. Ретроспективний автокоментар (або сепаративний) до зображуваних подій – є більш самостійною структурою (по відношенню до неретроспективного), що має здатність мати окреме, дистанційне від прототексту життя, окреслене більшою чи меншою відстанню. Даний жанр є глибшим за попередній: він не просто доповнює текст чи конкретизує його зміст, але й “змінюється на більш складний принцип оповіді, пов’язаний з часовою інверсією” [7]. Якщо говорити про “менш віддалену ретроспекцію”, мається на увазі, можливість жанру вільно пересуватися в просторі, забігати наперед спогадів, створювати властивий для англійської мови “майбутній в минулому” час, який розкриватиме сюжет більш осяжно: “Мамине дівоче ім’я – Гнітько”... (основний текст). “(Кумедний спомин. Десь у другій половині 60-х років, коли мене перестали друкувати під власним прізвищем, я почав удаватися до псевдонімів і одну зі статей підписав маминим прізвищем: Гнітько)” [4, с. 10]. У мемуарах І. Дзюби часова інверсія, крім забігання уперед, також має здатність коментувати вже згадані у спогадах події, пересуваючись від них на більш дальню відстань: “Я вже згадував про цей хутір, але мушу дещо додати – це ж значна частка мого дитинства” [4, с. 21]. Дані коментарі складають самостійні судження письменника, для яких основний текст служить лише трампліном. Відштовхуючись від нього, автор вільно рухається в міжтекстовому просторі (переважно відокремленому), розкриваючи різні події, легко перестрибуючи з одного часу до іншого. Будучи меншим за формою до спогадів, автокоментар є інформативнішим за змістом та складнішим за будовою. Його можна назвати “наджанром”, “провідним жанром”, що включає елементи метатексту та гіпертексту. Складаючись з фрагментарних повідомлень, коментар письменника номадологічно пересувається від одного тексту до іншого (про що свідчать інтертекстові посилання на власні і чужі джерела, цитати тощо). Здається, що треба натиснути курсивом на виділене слово і воно розкриє додатковий зміст, який, в свою чергу, буде мати підтексти, до кожного з яких знайдеться розширене чи звужене тлумачення. І хоча, в даному випадку ми маємо справу не з електронними джерелами, а з надрукованим текстом, тут також відбувається розгортання його первинних структур через автокоментар. Наприклад, якщо у хронологічно побудованих спогадах біографічний автор згадує про конкретну людину між іншим, то в стислому (але самостійному) коментарі може розказати про її подальшу долю, найяскравіші події з життя – автометатекст обрамлює твір, роблячи його

довершеним (але не довершеним), достовірнішим (але не достовірним): “І от мене підводять до цієї Марусі... (Доля цієї Марусі склалася трагічно. Під час окупації вона вийшла заміж за німця... А після вересня 1943 вона, звичайно помандрувала в концтабір як німецька “подстилка”, був такий визволительський термін... Боже, скільки дівочих доль скалічила війна!)” [4, с. 16]. Документально підтверджений та художньо піднесений даний коментар розширює наші знання не лише про героїв твору, але й про нашу історію; через нього ми можемо побачити авторське ставлення до коментованого.

До речі, ставлення самого письменника до подій у ретроспективних коментарях зустрічається часто. І не треба плутати його всюдиприсутній “концепований” образ (визначений Б. Корманом) з образом його мемуарного Alter ego – “біографічним”, адже чим більша дистанція пролягає між ними, тим виразнішою стає світоглядна прірва між образами авторського “Я”. Як зазначає С. Голубков, різнопланові авторські обличчя то “розбігаються... (коли збільшується часова дистанція і концепований автор, особистість з більш пізнього часу, посміхається над безусою молодістю автора біографічного), то, раптом... збираються всі разом” [8]. Це відбувається тоді, коли у спогадах автор описує свої юнацькі роки, а коментує ті події і себе в них сьогоденними очима. Умовно ми можемо назвати це “більш віддаленою ретроспекцією”. Вона розширює виміри між автобіографічними героями і письменник, “в силу безперервної еволюції “Я” перестає “впізнавати” минуле, починає відноситися до нього як до “чужого” минулого, яке йому чомусь відоме” [9]. В даних коментарях відчувається вже інша тональність: розсудливість, аналітичність, оціночне ставлення до власної персони.

У спогадах І. Дзюби це відобразилося в іронічності, самокопирсанні та самокритиці (примітка 2002 р. до записників 1950 року): “Читаю цей піввікової давності запис і бачу, яким “совком” я був і залишаюся” [4, с. 90]; “Я любив його (дідуся), але за ненависною мені властивістю своєї вдачі соромився виявів цієї любові, яких він, мабуть, потребував... І тепер пам’ять немилосердно повертає мені картини моєї нечулості” [4, с. 221]; “Дивлячись тепер у минуле, я бачу, що був поганим братом Вікторові. Не тому, що часом не мирилися, а тому, що мало уваги звертав на його шкільні негаразди, не допомагав йому на перших кроках його самостійного життя” [4, с. 255].

Треба підкреслити, що простір сепаративних коментарів “Спогадів та роздумів на фінішній прямій” І. Дзюби не обмежується тільки інверсійними міжтекстовими конструкціями (про які ми вже згадували). Для збільшення ефекту реальності та правдивості сказаного автор виносить їх за текстову полосу, але досить умовну. У даному випадку мова йде не про сухе коментування, що пояснює контекст, а про особливий авторський прийом передачі інформації. На першому місці тут стоїть Автор, а не безособово-ретроспективна довідка (що теж

зустрічається). Даний тип коментарів спрямований на розкодування такої інформації, про яку, здається, й сам автор дізнався вже після написання спогадів – у вигляді найсвіжішої новини. Інколи письменник прямо про це зазначає: “Вже написавши цю частину спогадів, я мав приємність запізняться (листовно) з Борисом Миколайовичем Бондарем – концертмейстером Докучаєвського Палацу культури...” [4, с. 26]. Наведений коментар є осяжним, самостійним текстом. В ньому розповідається про знайдення свого шкільного товариша, Степана (адже у спогадах було зазначено про його загадкове зникнення), і про його стислу біографію (документально підтверджену), і про реакцію самого Івана до такої несподіванки. На наш погляд, він є гіпертекстовим посиланням, що розрісся за текстовими межами. До цього можна додати ще один: “... Але цей йогіст як здурів: щодня приїздить з Ірпеня мене агітувати!...”, “Тільки пізніше я побачив, що не йога була причиною такої приліпливості до мене” [4, с. 121]. З даного прикладу ми бачимо, що розтлумачення імпліцитним коментарем (додатковим змістом) прототексту більш виразно сприймається в діалозі з текстом, де останнє слово залишається за всеоб’ємлючим оком автора “концепованого”.

Виходить, автокоментар є жанром не завжди підлеглим прототексту. Він може покійно грати другорядні ролі, але все частіше уводиться до тексту “самостійним організмом, що наростає навколо літературного акту, надаючи йому... подвійного життя” [10, с. 346].

Ця праця є фрагментом теоретичного дослідження жанру автокоментаря.

Література

1. **Лехциер В.** Апология черновика или “Пролегомены во всякой будущей...” // НЛЮ. – 2000. – № 44. – С. 256 – 269.
2. **Бараш А.** Архив как жанр : архитектура личной памяти // НЛЮ. – 2006. – № 79. – С. 226 – 237.
3. **Сиротина И.** Культурологический потенциал мемуарного источника : поиски новой парадигмы // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции 26 – 27 мая 1997 г. – Санкт-Петербург, 1997 // www.209.85.135.104/search?q=cache:lmfbmOev8rUJ:anthropology.ru/ru/texts/sirotina/confess_20.html.
4. **Дзюба І.** Спогади і роздуми на фінішній прямій. Український альманах спогадів, щоденників, листів, документів, світлин : у 2-х т. – К., 2004. – Т. 1.
5. **Исупов К.** Вненаходимость комментатора // Вопросы литературы. – 2008. – № 2. – С. 6 – 19.
6. **Галич О.** Письменницькі мемуари в школі. – Луганськ, 2001.
7. **Мемуарная проза русских писателей XX века** : поэтика и типология жанра : Учебное пособие / Т.Г. Симонова. – Гродно, 2002 // www.74.125.39.104/search?q=cache:ErFWSvBMZZYJ:phf.grsu.by/Kafedry/008/academic_process/umo.
8. **Голубков С.** Ирония Андрея Белого – мемуариста // Ирония и пародия : Межвузовский сборник научных трудов / Под редакцией Голубкова С.А., Перепелкина М.А. – Самара,

2004 // www.74.125.39.104/search?q=cache:FiAO5mCyDnIJ:ermine.narod.ru/LITER/STAT/GOLUBKOV/bely.html **9. Павлов Н.** Художественное произведение и воспоминание // Сетевая словестность // www.netslova.ru/pavlov/pv.html **10. Барт Р.** Нулевая степень письма // Семиотика. – М., 1983.

Nowadays author commentary studying is one of the most actual problems in theory of literature. Starting from the end of the XX-th century it draws more and more attention to itself from the side of stucturalists, post-structuralists, representatives of genetic critic etc. This article, based on the memoirs of Ivan Dziuba, is scientific attempt of finding out meaning and role of the author commentary, waves of its development in time and space and its influences on the main text.

**Вивчення літературного процесу, творчості окремих
письменників, пов'язаних зі Слобожанщиною**

УДК 821.161.2 – 3.09+929 Стороженко

І.Є. Бойцун

**КУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ УКРАЇНИ В УКРАЇНСЬКІЙ
ІСТОРИЧНІЙ БЕЛЕТРИСТИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Формування української національної свідомості, усвідомлення себе як самості припало на період поширення романтичної філософії, котра культивувала овіяні серпанком таємничості картини й образи українського буття. Від першої ластівки української літератури – “Енеїди” Івана Котляревського – спостерігається антиномія свій/чужий, виражена через міфологічні образи та сюжет першоджерела. Подібний підхід до змалювання унікальності української культури був зумовлений експансією Москви. Мирослав Шкандрій звертає увагу на проблему стосунків між українцями та росіянами, котра перейшла з суспільної й політичної в літературну площину: “Конструювання літературного образу України в російському письменстві було аналогічне витворенню літературних образів решти прикордонних земель: Кавказу, Польщі та Сибіру. На початку ХІХ ст. такі письменники, як Олександр Бестужев-Марлінський, Михайло Лермонтов і Олексій Хомяков, виробили наративні моделі, образи й тропи, зображуючи ці території як імперські пограниччя, фемінізуючи їх та пов'язуючи з усім застарілим, сільським, брутальним, жорстоким і примітивним. Натомість культурі метрополії вони приписували контрастну позицію вищості, пов'язану з силою та авторитетом, освіченістю й сучасністю” [1, с. 16]. Науковець акцентує увагу на специфіці формування в українському літературному дискурсі культурної моделі України, що було першою ознакою здатності нації до виживання.

Традиційно українську белетристику ХІХ століття – доробок Євгена Гребінки, Пантелеймона Куліша, Олекси Стороженка, Дмитра Мордовцева та інших – трактують як тугу за минулими старосвітськими часами. З подібним твердженням стосовно ролі та місця творів Олекси Стороженка ми зустрічаємося в Миколи Зерова: “Відмінний тільки характер Стороженкових вступів: у них чувається не релігійно-сумирний тон моралізатора, а міркування етнографа чи історика-аматора” [2, с. 217].

Постколоніальні студії, котрі в українській літературі активізуються в 80-ті роки ХХ століття, закорінюються в літературному

процесі XIX століття, оскільки передбачають "... актуалізоване викриття культурної експансії у різних формах росіянізації, що сприяють поглибленню бінарної опозиції "автохтонний – чужий", нівелюванню національної свідомості" [3, с. 253]. Зокрема, як зауважує М. Шкандрій, "і в російській, і в польській літературі це часто спустошений "дикий край", де панує насильство, межа цивілізації й кордон з Азією, зона небезпечного зіткнення та змішування культур" [1, с. 28]. Натомість українські письменники створюють модель України відповідно до уявлень українського народу, запозичуючи сюжети, портрети, засоби образності з фольклору. Через спотворений російською офіційною літературою образ України та українців вони подавали альтернативний, доводячи іншість народу. В оповіданні Олекси Стороженка "Закоханий чорт" оповідач за допомогою семантичного, синтаксичного та вербального аспектів опису змальовує привабливий образ України: "Здається, сама рідна наша Україна вийшла тобі назустріч: то спогляне на тебе гарячим сонцем, то притулиться пахучим холодком із темного лісу, то промовить піснею, то озветься соловейком, жайворонком, то неначе грається з тобою: затурчить у вухо горлицею, залоскоче тихесеньким вітерцем" [4, с. 49 – 50]. Не випадково Д. Чижевський зауважив, що "... як не світоглядну, то принаймні національно-естетичну функцію має народна поезія для Стороженка, цього запізненого романтика" [5, с. 504].

Метою статті є з'ясувати значення створення культурної моделі України в українській белетристиці XIX століття для подальшого розвитку української літератури на прикладі доробку Олекси Стороженка, письменника, творчість якого в двадцятому столітті належно не була досліджена.

Порівняльне літературознавство розглядає функціонування стереотипів свій/чужий у художньому тексті. Офіційна російська ідеологія, як зазначалося вище, нав'язувала образ дикої України, таким чином формуючи в підростаючого покоління українців уявлення про відсталу варварську країну, протиставляючи їй цивілізоване російське суспільство. З точки зору імагології автор може не дотримуватись загальноприйнятих стереотипів, впливаючи на формування ментальності сучасного йому й наступного покоління: "Імагологія вивчає стереотипи, хоча стереотипи є застиглими уявленнями про Іншого і частіше не відповідають дійсності. Стереотип визначає наскільки автор дотримується культурного стереотипу соціуму рецепції іншого або ж відходить від нього. Автор же через створюваний ним літературний образ, опираючись на культурний і життєвий досвід свого етносу, народу, впливає на ментальність свого та наступного покоління. Образ, уявлення про Іншого, Інший народ створюються в історичній традиції народу, модифікуються, передаються як сконденсований вид знання наступним поколінням і одночасно характеризують власну етнічну ментальність даної нації" [6, с. 233]. Олекса Стороженко фокалізує

оповідь, подаючи реальний світ очима оповідача, чий образ запозичений з народного епосу: “Та з цього боку Харкова ще не так: з Липець наша Україна теперечки якось Московщиною дивиться – намість шинків проклята кабашина, постоялі двори на московський звичай; скрізь по дорозі тягнуться московські однокінні телеги, одна до другої попричеплювані як фіги на личку; куди не глянь – усе пилипони з рудими бородами, у лаптях, аж занудить, на них дивлячись” (оповідання “Закоханий чорт”) [4, с. 48]. У творі чітко простежується протиставлення ситуації до та після експансії Росії на українські землі. Образ наратора примушує іншими очима подивитися на навколишній світ: “Тексти знайомлять нас з будовою світу й дають нам можливість – засобами фокалізації – подивитись на нього з тієї точки зору, котра розкриває нам з максимальною наповненістю й очевидністю звичайно приховані мотивації інших людей” [7, с. 104].

Олекса Стороженко, доводячи унікальність української культури, поетапно зосереджує увагу на найбільш привабливих її виявах. Письменник опоетизовує українське козацтво: “Що за втішні та веселі люди були запорожці! А які з них робітники: один за трьох робив. То яка тоді і панщина була? Ігрище. Наступить косовиця, то неначе обозом стоїмо в степу; і пан з нами. Роблять день і до півночі не вгамуються: регіт, сміхи, співають, танцюють; і втоми не знали, бо тоді душі у них були нетомлені” (оповідання “Прокіп Іванович”) [4, с. 148]. Подібна ідеалізація запорізького козацтва часів зруйнування Січі не лише сприяла міфологізації даного концепту в українській літературі, а й формуванню читацької рецепції історії України. Це зумовлено специфікою сприйняття тексту реципієнтом: “Незважаючи на термінологічну розмитість понять ідентичності та самоідентичності як механізмів наближення художньої дійсності до дійсності читача, а також як ферментів злиття горизонтів цих дійсностей в естетично значущий досвід читача, їх усе-таки можна схематично звести до кількох функціональних позиціювань реципієнта щодо світу тексту та його персонажів. Це, зокрема, асоціації, аналогії, катарсис, іронія, симпатії-антипатії, захоплення-осуд тощо, які уможливають зіставлення тексту з дійсністю і визначають характер актів ототожнювання та самоототожнювання в процесі читання” [8, с. 191]. Прикметною є наявність тонкої грані співіснування міфологізації й реальної дійсності у творах Стороженка, що дає їм право на існування. Поряд з ідеалізованими образами запорізьких козаків автор подає виписані з етнографічною точністю картини побуту українців: “...щонеділі зо всього містечка збирались у панський двір козаки і прості люди. Викотять, було, їм по бочці горілки, меду, пива; музика грає – та яка ще музика: скрипиці, цимбали, пищалки, бубни, а басюка на весь двір, мов той бугай гуде у болоті; от вони й гуляють, і танцюють! (оповідання “Прокіп Іванович”) [4, с. 148 – 149]; “Була неділя, а чимало людей гуляло біля шинку, музика гуділа, дівчата і парубки вибивали тропака, а деякі постарше сиділи на призьбі і кругляли горілку”

(“Споминки про Микиту Леонтовича Коржа”) [4, с. 180]. Одна з найважливіших проблем теорії читача і читання – це “перетинання світу тексту як потенційної дійсності й актуального світу читача, яке уможливує процес ототожнювання і перетворення тотожності в інакшість. Якщо немає такого перетину можливого і дійсного світу в процесі читання, то неминуче відбувається процес занурення в неозначеність, де ототожнювання та самоототожнювання стає утопією...” [8, с. 196].

Оповідання “Кіндрат Бубненко-Швидкий” Олекси Стороженка відтворює внутрішнє благородство старосвітніх українців, для яких людина похилого віку була своєрідним уособленням предків. Столітній самотній дід Кіндрат був улюбленцем села, без нього не уявлялось жодне свято. Старенький міг дати слушну пораду. Смерть сільського старожила перетворилася на своєрідне вшанування Людини, яка представляла мудрість, честь і предка роду. Його святість підкреслюється навіть днем смерті – на Великдень. За народними віруваннями померла в цей день людина потрапляє до раю: “Понесли діда живого, а принесли мертвого. Усякому хотілось хоч трошки пронести його, аж бились, хапаючись за коц. На четвертий день поховали діда; всі дні народ не одходив од хати, неначе яке гульбище було; не ходили і в корчму, ні на качелі, тут і гуляли, діда згадуючи. А похорони, якби ви побачили, які бучні були: і панів так не ховають. Зо всього села нанесли усякої провізії, трунків, грошей!.. Ховали діда як козака: за труною несли ратище, фузію, вели коня; а як опускали у яму, то стріляли з мущирів і рушниць” [4, с. 134]. Органічно оповідь про смерть героя переходить в моралізаторську площину: “Отак, як бачите, – каже хазяїн, – прийдемо сюди, на дідову могилу, і плачемо, і сміємось. Вічна йому пам’ять!.. Е, побачили б ви, що тут діється на Великдень!.. Ми поминаємо діда у той день, у котрий він Богу душу віддав, а oprіч того, на самий Великдень після служби усі миряни сходяться сюди на кладовище і христосуємся з дідом. Декотрі то тут, біля могилки, і розговляються, і гуляють; буває так, що у корчмі менше людей, як на кладовищі. Люди кажуть, що весело було живим жить з дідом, а як умер, то й мертвим весело з ним лежать” [4, с. 134 – 135]. Стороженко досконало використовує функції тексту, бо “культурна пам’ять тексту нашаровується на індивідуалізований ландшафт пам’яті читача і, без сумніву, залишає певний відбиток чи карб на ньому. Карби тексту лягають мінливим візерунком на читацьку свідомість та світосприйняття, поповнюючи скарбницю читацької пам’яті й збагачуючи її культуру... Взаємостосунки читача з літературою засновуються на фундаментальній стратегії довіри до художньої дійсності, яка є можливою моделлю реального світу читача” [8, с. 206].

Слід зазначити, що белетристичні твори Олекси Стороженка, попри їхню моралізаторську та ідеалізаторську спрямованість (котра пояснюється впливом прозових творів Григорія Квітки-Основ’яненка),

створили в українській літературі культурний стереотип старосвітської України на протигагу сучасної йому дійсності.

На думку американського літературознавця Джонатана Каллера, “поєднання універсальності та зверненості літератури до усіх тих, хто може читати даною мовою, надає їй важливої національної функції. Бенедикт Андерсен у книзі з політичної історії “Уявні суспільства: роздуми про витoki о поширення націоналізму”, що набула статусу впливової теорії, говорить, що літературні твори, у першу чергу, романи, допомогли створенню національних спільнот, оскільки об’єднали широке коло читачів й залишаються в принципі відкритими для усіх, хто володіє мовою” [7, с. 44].

Отже, роль белетристики XIX століття, зокрема доробок Олекси Стороженка, полягає в формуванні націєтворчої свідомості представників українського модерну кінця XIX – початку XX століть через створену культурну модель України засобами художньої літератури.

Література

- 1. Шкандрій М.** В обіймах імперії : Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. П.Таращук. – К. : Факт, 2004. – 496 с.
- 2. Зеров М.** Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті. – Дрогобич : Видавнича фірма “Відродження”, 2007. – 568 с.
- 3. Літературознавча** енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.
- 4. Стороженко О.М.** Закоханий чорт. Історико-фантастичні повісті та оповідання. – К. : Дніпро, 2001. – 336 с.
- 5. Чижевський Д.** Історія української літератури. – К. : Видавничий центр “Академія”, 2003. – 568 с.
- 6. Вознюк О.** Проблеми імагології в контексті сучасних літературознавчих досліджень // Олександр Галич – особистість, учений, громадянин : Зб. наук. праць, присвячених 60-річчю д.ф.н., проф., засл. діяча науки і техніки України Олександра Галича / Упор. О.М. Горошкіна, В.Г. Фоменко, І.Л. Савенко. – Луганськ : Знання, 2008. – С. 227 – 238.
- 7. Каллер Дж.** Теория литературы : краткое введение / Джонатан Каллер : пер. с англ. А. Георгиева. – М. : Астрель : АСТ, 2006. – 158 с.
- 8. Зубрицька М.** Homo legens : читання як соціокультурний феномен. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

In article “Cultural model of Ukraine in the Ukrainian history fiction of the XIX century” Bojtsun I.E. on the example of prosaic works of Oleksa Storodjenko describes the process of design in the Ukrainian and world cultural space the image of patriarchal Cossack Ukraine as universal society, when the man feels happy, has favorable conditions for the harmonious development.

О.Е. Бондаренко, В.П. Сиротенко

ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ЗАСАДИ ЗМАЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ДИТИНИ У ТВОРАХ С. ВАСИЛЬЧЕНКА

Із Бахмутчиною (нинішня Артемівщина Донецької області) пов'язані життєві й творчі шляхи багатьох українських та російських письменників: В. Гаршин, М. Чернявський, Дніпрова Чайка, М. Ільїн. Серед них необхідно згадати і Степана Васильченка, про вчителювання якого в с. Щербинівці та ув'язненні в Бахмутській тюрмі докладно розповіли у своїх розвідках В. Замковий [1] та В. Оліфіренко [2]. Щоправда, на час перебування на Донбасі Степан Панасенко (справжнє прізвище прозаїка) ще не розпочав свою літературну діяльність, однак тут закладався фундамент багатьох його майбутніх новел ("Петруня", "Пацанок", "Мужицька арихметика", "Осетинські казки"). Праця педагога збагачувала знанням дитячої психології, умовами праці сільського учителя, завдяки чому народилися твори "Роман", "Циганка", "Свекор", "Приблуда" тощо, які стали справжньою класикою в так званій дитячо-шкільній тематиці. Нас же у постаті С. Васильченка приваблює не стільки його приналежність до літератури Слобожанщини і не лише тематичні уподобання. Адже на сьогодні ще дуже мало сказано про стильові особливості його прози, оскільки в радянські часи творчість усіх "прогресивно-демократичних письменників" кінця ХІХ – початку ХХ ст. штучно прив'язувалася до реалістичного методу, а імпресіоністична манера письма прозаїка, про яку зараз починають говорити дослідники, часто постає в дещо узагальнено декларативному вигляді. Слід також зазначити і те, що останнє ґрунтовне дослідження про письменника "Степан Васильченко. Життя і творчість", автором якого є О. Турган, з'явилося ще у 2000 році [3]. Тож саме зосередженістю на імпресіоністичних прийомах змалювання образів дитини й визначатиметься актуальність нашої розвідки.

Обрана проблематика потребує розгляду деяких визначальних рис імпресіоністичної естетики, основаної передусім на витонченому відтворенні суб'єктивних вражень, спостережень, фіксації динамічного характеру відчуттів та переживань індивіда. По-перше, нові естетичні критерії, спрямовані не на описування, а вираження, позначилися на виробленні нових оціночних підходів стосовно змістовно-формальних ознак твору. Зокрема, змінилися уявлення про вимоги до композиції, яка, залишаючись "центром бачення художника" (Л. Толстой), повинна підкреслити сумбурність, спонтанність, хаотичність психічного стану людини, через "зовнішню" алогічність асоціативних зв'язків передати багатомірність і багатомісткість мікро- і макросвіту особистості: "Письменник одержував можливість вести повісткування через такі

деталі, які, будучи схопленими навмання, були, можливо, не зовсім зрозумілі йому самому, але зате внутрішньо співпадали з його думкою. Те, що при строго реалістичному підході було б визнано неточним, неохайним і незгодним з попереднім і могло бути відкинене як словесне сміття, тут, навпаки, підбиралося, потрапляло до центру уваги і починало “працювати” на художню ідею” [4, с. 112].

По-друге, сама манера імпресіоністичної оповіді вплинула на жанрову систему прози – “вона певною мірою ліризувалася, що спричинило піднесення ролі й розширення функції внутрішнього монологу” [5, с. 309].

Відзначені нами типологічні риси імпресіонізму знайшли свою відповідну реалізацію і у творах С. Васильченка.

Існуючу ж критичну літературу про творчість С. Васильченка за методологічними основами можна поділити на радянську та пострадянську. Для перших властиві кілька, часом взаємо заперечних, положень, зроблених цілком у дусі радянської ідеології. Так, неодноразово підкреслюється, що творчість прозаїка репрезентує реалістичне мистецтво [6, с. 5]. Це твердження, безумовно, обумовлене ідеологічними настановами, але, зважаючи на сучасний стан бачення історії розвитку модернізму, в ній можна виділити і раціональне зерно. Адже, як зазначає В. Яременко, певна частина літературознавців розглядає імпресіонізм, екзистенціалізм як течії пізнього реалізму, хоча “імпресіонізм творить образ не детальним описом, а кількома характерними рисами, акцентуючи на суб’єктивних враженнях, переживаннях, на сприйнятті подій персонажем” [7, с. 28].

Традиційно до реалістів зараховує С. Васильченка і В. Курашова, хоча, можливо, навіть підсвідомо заперечує сама себе: “Реалістичний в своїй основі стиль Степана Васильченка має цілком виразну індивідуальну окресленість. В українську літературу він ввійшов як майстер короткого оповідального жанру – новели. Уміння в небагатьох словах багато сказати – характерне для художньої манери письменника. Він уникає докладного опису побутових та етнографічних подробиць, складних сюжетних композицій, замість цього фіксує увагу читача на явищах і рисах, в яких проявляється духовне життя людини” [8, с. 44]. Якщо відкинути обов’язкове згадування про реалізм, то дана характеристика цілком відбиває основні засади імпресіоністичної естетики.

Виділили дослідники, хоча і не назвали своїм іменем, таку приметну жанрово-стильову ознаку імпресіоністичної прози С. Васильченка, як ліризм: “С. Васильченко – тонкий лірик, тому деякі його новели нагадують поезію в прозі. Багато ліричних новел письменника не мають чітко окресленого сюжету, він називав їх етюдами, ескізами” [9, с. 95].

І навпаки в публікаціях пострадянського часу дослідники здебільшого зосереджуються на виявленні своєрідного, новаторського,

що привносив С. Васильченко в українську літературу межі сторіч. Зокрема, у підручнику “Історія української літератури. Кінець XIX – поч. XX ст.” значення прозових творів письменника вбачається саме у подоланні на той час уже дещо анахронічної народницько-побутової манери письма: “Оповідання Васильченка якісно відрізняються від традиційно-народницьких: об’єктивно-епічною розповіддю, що впливає на зміну сюжетно-композиційних принципів оповідання; жанровим розмаїттям (новела настрою, дорожні зарисовки, етюди й ескізи тощо). Строгі повістувальні межі втрачали свою обов’язковість, а “форма душі” оповідача зі всім комплексом його роздумів, спостережень, багатством емоційного світу ставали правилом; переживання героїв висвітлюються крізь призму соціальних причин” [10, с. 21]. У даному разі не уточнюються стильові особливості прози, однак з антитези народницька – нова література стає цілком зрозуміло, що доробок С. Васильченка зараховується до модерністського мистецтва. Підтвердження цьому знаходимо в посиланні авторів підручника на думку І. Денисюка, де той однозначно проголошує: “Висока майстерність, чудова мова, імпресіонізм, символізм, модерний стиль оповідань Васильченка не уступають новелам “найновіших першорядних європейських письменників, навіть мають щось оригінальне” [10, с. 17].

Якщо ж поглянути на те, як оцінювалися твори С. Васильченка, де змальовано дитячі образи, то тут позиції дослідників більш-менш ідентичні. Так, В. Курашова ще у 1950 р. зазначила: “Дитячі твори письменника – це здебільшого психологічно-побутові новели, інколи забарвлені м’яким гумором” [8, с. 40]. Щось подібне знаходимо і в уже згаданому підручнику з історії української літератури: “Теплота в окресленні образу дитини, увага до її внутрішнього світу, наснаження розповіді й описів світлими гумористичними інтонаціями – такі характерні прикмети цих творів” [10, с. 35 – 36]. Як бачимо, кожного разу звертається увага на дві прикметні стильові ознаки, властиві творам про дітей: тонке відчуття своєрідностей дитячого світу, підкресленого гумористичними інтонаціями.

Завершуючи огляд критичної літератури про творчість С. Васильченка, назвемо ще одну прикметну ознаку – органічне сполучення реального та вигаданого світів. Наприклад, здобуток письменника у новелах “Свекор” і “Басурмен” убачається в тому, що йому “вдалося переконливо розкрити ту сторону дитячої психіки, яка характеризується органічним поєднанням реальних вражень, спостережень із дивовижним світом вигадки. Тонко переплітаючи авторську мову з роздумами хлопчика, письменник уводить читача в розмаїтий світ дитячих мрій, тонко передає блискавичні зміни в настроях дитини” [10, с. 38]. В усьому погоджуючись із висловленою думкою, все ж таки зауважимо, що авторами підручника точно визначаються змістовно-художні особливості новел, але не з’ясовуються причини та стильова природа, що їх породила.

Отже, на підставі проведеного аналізу ряду літературознавчих праць про доробок С. Васильченка сформулюємо мету і завдання нашого дослідження. Перша полягає в тому, щоб визначити конкретні стильотворчі чинники, які обумовлюють імпресіоністичний характер творів письменника про дітей. Для цього слід:

- згрупувати твори на підставі проблемно-конфліктних ситуацій, властивих їм, та виражальних засобів, якими вони реалізуються;
- виявити найхарактерніші художні прийоми, до яких вдається автор, змальовуючи образ дитини;
- осмислити їхню стильову вмотивованість, що дозволить ґрунтовніше розкрити імпресіоністичну природу відзначених художніх особливостей творів.

Для свого аналізу обираємо декілька новел та повістей, написаних у різні часи. Об'єднуючи їх в окремі групи, розуміємо певну умовність запропонованих принципів групування, однак вважаємо, що запропоновані критерії відбивають як змістові, так і стильові особливості, що дозволить виразніше підкреслити ту чи іншу ознаку, завдяки якій і реалізується імпресіоністичний принцип зображення.

1. Мініатюра “Дош” та новела “Приблуда” – невлаштованість дітей через соціальні негаразди, намагання виразити почування дитини у скрутному становищі.

2. Новела “Роман” та повість “Авіаційний гурток” – природний потяг дитини до знань, прагнення реалізувати себе, реакція дитини на зовнішні труднощі.

3. Новела “Свекор” і повість “Циганка” – динаміка зростання дитячої особистості, мінливість настроїв і почувань як реакція на зовнішні фактори, в колі яких перебуває дитина чи підліток.

4. Новела “Басурмен” – своєрідність стосунків дитини з навколишнім світом, намагання довести свою значимість у ньому.

Мініатюрі “Дош” критики [5; 9; 10] надали належної уваги, зосередившись передусім на прийомі контрасту між напівсиротілими, зголоднілими дітьми та довгоочікуваним літнім грозовим дощем, а також лаконізмі оповіді. Відзначена і настроєва близькість твору до поезії Т. Шевченка “На Великдень, на соломі” [8]. Тому спробуємо уточнити, поглибити вже зроблені спостереження, доповнивши їх власними.

Відразу зазначимо, що, як нам видається, значно більша подібність, і не лише на настроєвому рівні, простежується між мініатюрою та поезією Т. Шевченка “Мені тринадцятий минало”. В останній виділяються три настроєві частини, що підкреслює змінність психологічного стану дитини-сироти:

1). Мрійлива споглядальність, зачудованість, до певної міри безтурботність, викликані чудовим літнім днем. Не випадково дитина проголошує:

Мені так любо, любо стало,

Неначе в бога...

2). Стан крайнього відчаю, коли дитина починає задумуватися над тим, що вона одна, сама-саміська у цьому великому, власне чужому і ворожому для неї світі. Від усвідомлення цього:

І хлинули сльози,
Тяжкі сльози...

3). Повернення до радісного стану, незважаючи на те, що нічого не змінилося в соціальному стані, однак дитина відчула хоча б трішечки уваги до себе, почула на свою адресу привітне слово. Радісно переживаючи одержаний поцілунок, хлопчик з дівчинкою, “жартуючи, погнали Чужі ягнята до води” [11, с. 368 – 369]

Подібну змінність настрою дівчинки відтворює і С. Васильченко. Однак, на відміну від героя Т. Шевченка, стан якого переважно називається, а не виражається, прозаїк миттєвими змінами в портреті персонажа (“розумні й смутні очі”, “бліде лице” – “лице спалахнуло, як рожевий ліхтар, а очі засяяли радісним промінням” [12, с. 157]) фіксує саме глибинні душевні порухи, викликані переживанням радості від одержаної уваги.

З наведеної цитати бачимо, що утримати мить переходу від смутку до радості письменнику вдається завдяки контрасту, який завдяки цьому набуває імпресіоністично забарвленої стильотворчої функції. Увиразнюється вона контрастним сполученням стану природи, яка радіє від одержаної уваги з боку дощу-батька, і пригніченими зів'ялими дітьми-квіточками, які так і не відчули родинного затишку, турботи. С. Васильченко не випадково персоніфікує дощ, щоб підкреслити брак людського, власне сімейного спілкування, оточення в житті дітей.

І ще на один стильотворчий чинник варто звернути увагу, оскільки він зустрічається у багатьох творах. Ідеться про трикрапки, роль яких, на думку В. Яременка, у розвитку імпресіоністичного письма полягає в тому, що вони звільняють фразу “від усього, що заважає акцентуації головного...” [7, с. 28]. Саме трикрапками завершується перше речення мініатюри (“Тихо, й нудно, і спека пекельна...” [12, с. 155]), примушуючи одразу проїнятися домінуючим настроєм твору – стривоженість і дітей, і природи від браку належної уваги, невпевненість у своєму майбутньому.

Розгляд новели “Приблуда” доречно розпочати з посилання на думку В. Курашової, яка відзначила вагому рису в громадянсько-естетичному кредо С. Васильченка: “Змалювавши в ряді новел картини страждань і горя, що їх терплять діти сільської бідноти, Степан Васильченко ніде не вдається до сентиментальних вболівань над їх долею. Він наголошує на тих рисах своїх персонажів, які свідчать про пробуджену енергію шукання виходу, їх достойну майбутність” [8, с. 42 – 43]. Як нам видається, висловлене судження найповніше передає світовідчуття, властиве кожному з персонажів твору. Тож ми і

спробуємо з'ясувати, якими виражально-стильовими засобами реалізується відзначена змістовна насаженість новели.

Як і в мініатюрі “Дош” відзначаємо ряд характерних для імпресіоністичного стилю письменника прийомів: три крапка, контрастність, персоніфікація, які, зважаючи на обрану тематику – розруха, голод, безпритульність, породжені громадянською війною, – набувають дещо інших функціональних можливостей.

Так, у творі можна виділити дві контрастні лінії, які врешті-решт взаємодоповнюють одна одну. Спочатку це підкреслення невідповідності між убогістю, занедбаністю тощо приміщення дитячого будинку і морально-психологічним настроєм, який панує в дитячому колективі: незважаючи на всі побутові негаразди, вихованці перебувають у піднесено веселому стані: “Дівчата сміються, ляскають у долоні і дразнять хлопців...” [12, с. 261]. У цьому ж ключі розкриваються стосунки між старожилами дитбудинку та прибудою Мишком, а також між дітьми та завідувачкою Параскою Калістратівною. Слід відзначити, що С. Васильченко як майстер психологічної деталі підкреслює надзвичайно промовисту рису в поведінці виховательки – її плач, а точніше рев, як уточнює автор, що є відповідною реакцією завідувачки на її підсвідомо приховане жіноче, материнське начало, коли вона в черговий раз стикається зі стражданням ще однієї дитини-сироти і відчуває нездатність чимось допомогти їй. Однак ревіння завідувачки завжди обертається нестримною радістю з боку дітей: “Пострибають, знову зацікавлюють, слухають: чути за дверима ридання, виразне, безсумнівне. І знову – вихор радощів – ще дужчий, ще бурніший” [12, с. 267]. Зовні це контрастне протиставлення, а по суті підкреслення єдності тих високих морально-гуманістичних принципів, які сповідують і вихователька, і її учні. Тому не випадково образ Параски Калістратівни подається не стільки в авторському зображенні, скільки через дитяче сприйняття, передане характерним для імпресіоністичного письма прийомом невластиво-прямої мови. Своєрідність цього зображувально-виражального засобу полягає в тому, що “створюється двоплановість висловлювання: передається “внутрішнє мовлення” персонажа, його думки, настрої, але виступає за нього автор; об’єктивна оцінка подій поєднується з переломленням їх через призму сприйняття персонажа” [5, с. 501]. С. Васильченко вводить його у твір у найвідповідальніший момент, коли від рішення Параски Калістратівни залежатиме подальша доля Мишка. Діти переймаються проблемами сироти і небезпідставно переконані, що і завідувачка вчинить так само: “...улучити нагідний момент і всією бурсою прохати Параску Калістратівну прийняти хлопця до гурту. Сподівалися, що буде, як і раніш бувало, – покричить, посердиться, а далі заплаче й прийме. Вони вже добре знають її, реву” [12, с. 264].

Оптимістичний настрій персонажів підкреслюється письменником і за допомогою гумористичних інтонацій: “Усе оповідання насичене

ширим гумором, з теплою усмішкою зображено епізоди буття вихованців, авторська розповідь забарвлена іронічними ситуаціями” [10, с. 42]. Показовим у цьому плані є епізод, коли мешканці дитбудинку вихваляються перед Мишком обіднім меню: “У нас сьогодні на обід *дер зуп* (виділено автором – О.Б., В.С.) – без хліба, без солі й без круп, а зате з кістками” [12, с. 263]. З наведених слів не важко переконатися, що тут не стільки *констатуються* тимчасові бідність, убогість, скільки *виражається* готовність подолати ці незгоди, протиставити зовнішнім несприятливим обставинам суб’єктивно виражені моральні переконання і принципи.

У новелі “Роман”, яка, до речі, є першим твором С. Васильченка, де змальовано образ дитини, письменник як істинний педагог утверджує думку, що дитині від природи властивий потяг до навчання, вона має меткий, жвавий розум, готовий всотувати в себе накопичені людством знання, примножуючи й увиразнюючи їх власною індивідуальністю. Цим, напевне, можна пояснити концепцію образу хлопця, для якого неприпустима будь-яка статичність: “Роман показаний у динаміці, всі його вчинки психологічно мотивовані, мова його мальовнича, колоритна. Вже тут виразно окреслилися найголовніші риси таланту письменника – чарівна прозорість розповіді, в глибині якої пульсує щира схвильованість автора, вміння обіграти найхарактернішу деталь, надати художньому малюнкові виняткової чистоти” [10, с. 36]. Рух, динамічність – ось стихія Романа, що доречно передається не лише постійно змінним вибірково деталізованим портретом героя (“дрібний він на зріст. На голові у його кучерявиться коротке русяве волосся; руки – малі, цупкі, очі – сірі, жваві” [12, с. 30]), але й дієслівним нанизуванням у момент, коли Роман виконує незвичну для себе справу – пише елементи літер: “Пише Роман з великою охотою; іноді на хвилину одірветься од роботи, скоренько огляне очима клас, штовхне свого сусіда, що розіклався з ліктями, підтягне штани, шморгне носом – і знову до роботи” [12, с. 32].

Однак змальовання персонажа у постійній зміні не самоціль для письменника. Йому важливо донести інше: Роман – це самотня натура з власним світовідчуттям, уже виробленими особистісними симпатіями. Однак дитині цього замало, бо її допитливий розум (“Він хоче знати, що там діється в класі”) конче прагне поповнення ґрунтовними знаннями, що для Романа означатиме неодмінне підвищення в особистісному і суспільному статусі. Хлопчина свято вірить у те, що школа, в особі вчительки, розкриє перед ним нові горизонти, тому він так довірливо ставиться до педагога: “Тітко, чи як вас!.. – гукає він до вчительки” [12, с. 32]. Просторічне “тітко” в мовленні персонажа не ознака його невихованості, примітивізму мислення, а вияв особливої довіри, майже родинної близькості до людини, в якій бачить гідного для себе наставника. Тому як свідчення гіркого розчарування у потаємних прагненнях дитини сприймається мертво офіційне звертання “баришня”, а особливо заключна репліка Романа, в якій він, завдяки авторським

уточненням, зумів через зміну голосових інтонацій виразити всю зневагу і навіть ненависть до школи, в якій так ганебно зруйнувалися всі його надії на значно краще майбутнє: “тоненьким голосом, передражняючи вчительку, пропищав:

– Какой ті балван!.. Ні скажеш – пі-рі-пі-лі-ня-та... Га, щоб вони були видохли тобі! – додав він баском, як чабан” [12, с. 35].

Нових знань прагнуть і герої повісті “Авіаційний гурток”. Але вони живуть в інших соціально-ідеологічних умовах, що позначилося і на підходах автора до творення того чи іншого образу. Як нам видається, письменник значно менше приділяє уваги виявленню індивідуальних рис гуртківців, у зв’язку з чим цілком точною є оцінка повісті авторами підручника з історії української літератури: агітація за розвиток повітряного флоту обертається певною публіцистичною декларативністю [10, с. 42]. Тож зосередимося на тому, як прозаїк відтворює колективну свідомість представників різних ідеологічних таборів.

Сутність крамаря Латки, який в авторському баченні є прихованим ворогом соціалістичного будівництва, переважно розкривається через портретну характеристику. Персонаж не може відкрито виявити незгоду з новими порядками, однак неспроможний і приховати ненависть до захоплення школярів. Усю цю суміш почувань письменник майстерно відтворює описом нарочито улесливої, підкреслено спокійної постаті Латки, за якою явно приховується кардинально протилежні бажання: “ручки заклав за спину, стулив губки, дивиться такий добрий, улесливий, хоч до болячки клади його” [12, с. 391].

Зовсім по-іншому змальовується настрої школярів і селян, об’єднаних радістю від першого успішного польоту моделі літака. Як відомо, імпресіоністи були надзвичайно чутливими до кольорів. Це і виявляє С. Васильченко, коли описує вигляд стихійної демонстрації. Переважають білі, яскраві, живі кольори, передаючи збудженість від досягнутого. І цей стан усвідомлення власних сил і можливостей знаходить логічне завершення в заключному акорді повісті, коли хлопці милуються зоряним небом: “Все небо, здається, двигить і тремтить такою незміримою силою енергії, такими могучими невідомими законами-таємницями, що з давніх-давен хвилюють людину, будять думку; зорі тягнуть до себе, надихають бажанням підняти до них...” [12, с. 404].

Динамічність як принцип бачення і змалювання дійсності та внутрішнього світу людини є визначальною для новели “Свекор” та повісті “Циганка”. Для даних творів вона є надзвичайно органічною, оскільки у них простежується процес становлення особистості. Твори відзначаються багатоманіттям характерних для стилю С. Васильченка прийомів занурення у психологію героя, однак ми зосередимося на тих, про які ще не йшлося.

Свого часу В. Олійник як одну з визначальних рис Васильченкового стилю назвав постійне чергування та поєднання дійсного та уявлюваного, прози життя з казковою мрією тощо [13, с. 50]. Тут варто додати, що герої ніколи не залишаються у вигаданому ними світі, і саме момент повернення або усвідомлювання нової реальності є своєрідним лакмусовим папірцем, який засвідчує мить прояву в характері персонажа чогось нового, пізнання себе в новій, ще невідомій якості.

Так, Василько (“Свекор”) спочатку в реальному, а потім і у віртуальному світі почуває себе досить комфортно, незважаючи на те, що своїм світовідчуттям він схожий більше на дорослу людину. Підтвердженням може слугувати уявлення хлопчика про одруження, передане прийомом невластиво-прямої мови, коли, поглянувши на себе збоку, Василько залишається цілком задоволеним: “Чому б і справді мені не женитись?” – подумав він собі. Було б добре, коли б у його була жінка: обід варила б йому, сорочки прала, а він лежав би собі на печі та погукував би до неї: “Стара, а принеси огню, я люльку запалю!..” [12, с. 127].

Прозріння ж настає в момент, коли батько доводить синові, що в чоловіка з’являється маса обов’язків перед дружиною, родиною, постарілими батьками. Хлопець рішуче відмовляється від одруження, мотивуючи тим, що ще малий, але в цьому і бачиться зростання Василька: він позбавляється дитячого максималізму й неадекватності в оцінці власних можливостей, починає критичніше і відповідальніше ставитися до своїх дій і бажань.

У романтично-козацькому світі перебувають і друзі Грицько, Андрій, Піхтір (“Циганка”). У їхній підлітковій свідомості міцно вкорінилися дещо деформовані ідеали, сформовані повістю М. Гоголя “Тарас Бульба” (усі дівчата “баби”, з якими негоже спілкуватися справжньому “козакові”). Та поступово вік починає брати своє. Кожен з хлопців відчуває, що нова учениця Галя – “циганка” стає небайдужою йому.

Найбільше ж авторська увага зосереджена на образі Грицька (Тарас Бульба), що дозволяє простежити, як підліток вступає в пору першої закоханості. Хлопець, хоча і зберігає зовні вигляд статечного відчайдухи козака, потайки зізнається собі у прояві слабкості – симпатії до Галі. Але письменникові замало цього. Йому важливо не констатувати факт, а вловити мить, коли підліток дійсно відчує чарівність першої закоханості. Треба відзначити, що автор проявляє надзвичайну тактовність, цнотливість, проникливість, щоб виразити складну гаму почуттів хлопця і дівчини в момент першого прояву інтимних почуттів. Тут і динаміка портретних деталей (Галя), і раптовість її дій, й іронічне авторське коментування дещо запізнаної реакції-відповіді Грицька: “Ні, мабуть, не вміємо ще ми кохатися!” – думав Грицько.

Аж тут сталося щось таке, чого він ніяк уже не дожидав: очі в Галі засвітилися якоюсь рішучістю, лице до ушей почервоніло; заплющивши очі, вона раптом нахилилася до Грицька і ткнула чимсь м'якеньким і ніжним чи в ніс, чи в губи. Од несподіванки Грицько навіть одкинувся назад.

Потім, зрозумівши, до чого це воно йде, він і собі простяг губи, щоб одповісти тим же, та було пізно: Галя вже одхилила голову, і його губи цмокнули в пустому повітрі” [12, с. 100].

Повість привертає увагу не лише майстерно відтвореним психологічним станом підлітків, а й імпресіоністично виписаними картинами природи. Імпресіонізм, як відомо, бере свій початок від картини французького художника Клода Моне “Враження. Схід сонця”. Уявивши кольори цього полотна, не важко віднайти асоціативний зв’язок з пейзажами С. Васильченка (“Сонце заходило й червоним промінням красило гребні снігу”, “На заході червоніло небо...”), а далі відповідним збудженим станом душі юних героїв повісті: “Письменник тяжіє до зображення високого, поетичного в людині, до відтворення тих моральних порухів, які облагороджують людину, розкривають красу її душі і серця” [10, с. 23].

Про новелу “Басурмен” замало сказати, що С. Васильченко виявив у ній прекрасне знання дитячої психології. Письменнику важливо було довести, що Семен не лише достеменно знає, що для матері він найулюбленіший, чому і вирішує помститися в такий жорстокий спосіб – померти, а що сама думка про смерть антиприродна для дитини. Саме цьому, напевне, твір просто залитий сонцем, а світовідчуття героя вражає своєю гармонійністю. Уже в експозиції маємо контраст між темною хатою і ясным днем, який зазирає у вікно. І відразу стає зрозумілим небажання Семена марнувати час на молитву, коли можна насолоджуватися безпосереднім спілкуванням з природою.

Саме сонце допомогло хлопцеві рішуче обірвати картину удаваного власного похорону, покликавши його не просто до природи, а давши можливість почуватися її всевладним господарем і перетворювачем: “Лежить Семен горілиць у високій траві, виставив уверх коліно, дивиться у синє небо, голова – низько на землі.

Перед очима летить маленький комар...

Здається, десь високо в небі журавель лине. Над головою недалеко манячить стеблина звіробою, і здається вона Семенові високим-високим, аж до неба, гіллястим та рясним деревом... І друге вже таке, і третє...” [12, с. 210].

Тож не випадково у цю мить приходять до хлопця відчуття істинної, а не штучно нав’язаної божественної благодаті. У невидимих кониках-стрибунцях він побачив золотистих коваликів, що “і роботу роблять, і службу богу правлять”. Усвідомлення цієї гармонії передається дитині: “Семен піднімає вгору руки, ніби підбираючи мотузки од небесних дзвонів, і починає працювати руками й ногами, і

голос його, як грім, розноситься далеко по всьому зеленому світу...” [12, с. 211]. Цей стан також можна охарактеризувати як традиційний для імпресіоністичного стилю прозаїка прийом взаємодії реального і фантастичного світу, але у даному разі вони настільки органічно переплелися, що важко категорично стверджувати, де ж там реальна святість чи божа реальність. Відбулося утвердження нового світовідчуття, з яким, безперечно, герой уже не буде розлучатися.

Здійснений нами аналіз дозволив виявити ряд стильотворчих чинників, які обумовлюють імпресіоністичне начало творів, а також накреслити перспективні аспекти подальших літературознавчих досліджень:

- детальніше проаналізувати кольорово-звукову палітру творів, що дасть змогу уточнити їхню функціональність при передачі різноманітних станів людини;

- залучити до аналізу твори інших проблемно-тематичних груп, що посприє формуванню цілісного сприйняття письменницької особистості;

- встановити типологічну близькість доробку С. Васильченка з творами інших письменників-імпресіоністів і перш за все М. Коцюбинським, з яким часто порівнюють С. Васильченка, що допоможе у більшій мірі відчутти й індивідуальну своєрідність прозаїка.

Література

- 1. Замковой В.П.** Артемовский литературный цех. Методическое пособие для учителей и культработников. – Артемовск, 1993.
- 2. Оліфіренко В.В.** Дума і пісня. Джерела літературного краєзнавства // Донбас. – 1993. – № 5.
- 3. Турган О.Д.** Степан Васильченко. Життя і творчість. – Запоріжжя, 2000.
- 4. Краткая литературная энциклопедия :** В 9-ти т. / Гл. ред. А.А. Сурков. – М. : Сов. энциклопедия, 1972. – Т. 3.
- 5. Літературний словник-довідник /** Р.Т. Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997.
- 6. Деркач Б.А.** Степан Васильченко // Васильченко С.В. Оповідання. Повісті. Драматичні твори / Упоряд. і приміт. Н.М. Шумило; Вступ. стаття Б.А. Деркача; Ред. тому Деркач Б.А. – К. : Наукова думка, 1988. – С. 5 – 28.
- 7. Яременко В.** Панорама української літератури ХХ століття // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття : В 4 кн. – К. : Аконті, 2001. – Кн. 1. – С. 15 – 44.
- 8. Курашова В.** Степан Васильченко // Грудницька М., Курашова В. Степан Васильченко. Статті та матеріали. – К. : Вид-во Академія наук Укр. РСР, 1950. – С. 9 – 47.
- 9. Дуб Р.Й., Поліщук В.М.** Вивчення творчості Степана Васильченка : Посібник для вчителів. – К. : Рад. школа, 1984.
- 10. Історія української літератури.** Кінець ХІХ – початок ХХ ст. : У 2 кн. : Підручник / За ред. проф. О.Д. Гнідан. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2.
- 11. Шевченко Т.** Твори : В 3-х т. Т. 1. – К. : Вид-во худ. література, 1963.
- 12. Васильченко С.В.** Оповідання. Повісті. Драматичні твори / Упоряд. і

приміт. Н.М. Шумило; Вступ. стаття Б.А. Деркача; Ред. тому Деркач Б.А. – К. : Наукова думка, 1988. **13. Олійник В.П.** Творчість Степана Васильченка. – К. : Дніпро, 1979.

The impressionistic signs of individual style of S. Vasil'chenko are shown on the basis of such of his works, as "Rain", "Pribluda (Strayer)", "Roman", "Aviation club", "Father-in-law", "Сmanka", "Basurmen (Infidel)". Such stylistic devices, as contrast, portrait and subject detail, ironical intonation, improperly direct speech, transition dynamics from the real to the fairy-tale invented world are examined in the article.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Голобородько

Н.А. Бугайова

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МИСТЕЦТВА У ПОЕЗІЯХ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА

Незважаючи на усі невблаганні перешкоди особистого життя В. Голобородько, ця людина залишається митцем, який постійно знаходиться у стані естетичного пошуку поетичного слова. Своїми поезіями він намагається повернути до життя те, що сховане у глибинах людської уяви.

У деяких поезіях В. Голобородько роздумує над твором мистецтва, описує картину, але зображує власне, момент життя, пов'язаний із мистецтвом. Розуміння ідеї мистецтва служить приводом для написання низки поезій про національну природу мистецтва. До цих творів ми відносимо поезії присвячені Катерині Білокур ("Катерина Білокур: піжмурки квітів", "Катерина Білокур: завивання вінка", "Катерина Білокур: виготовлення пензлика", "Півонії: автопортрет із Катериною Білокур"), вірші "Невтримні образи", "Ван-Гог: пейзаж із вікна".

У вірші "Катерина Білокур: виготовлення пензлика" В. Голобородько створює образ народної художниці, показуючи її неординарність у виготовленні пензля, техніці малювання і спілкуванні з котом, який є персонажем твору. Для цього поет відступає від дійсності, малюючи образ тварини, із шерсті якої ніби Катерина робила свої пензлівітики. Насправді такі пензлі використовують у петриківському розпису, для якого характерні м'якші лінії. А.К. Білокур робила пензлі "з тхорячих волосинок, бляхи з-під консервної банки та вишневої гілочки" [1, с. 698].

Значна частина вірша “Катерина Білокур: виготовлення пензлика” – розповідь про працю майстрині, в яку вплітається її звернення до kota. Оповідь ведеться у формі казки:

Подивиться на kota і подивиться на kota:
– Котику, мій братику! –
а той сидить на припічку,
розцяцькований, як опішнянський глечик:
і калачики, і королевий цвіт, і чорнобривці
по ньому цвітуть [1, с. 698].

У цій строфі бачимо виникнення творчого задуму і поступового його завершення. А перше, що треба було зробити, так це спіймати kota і вистригти шерсті для пензлика. Щодо цього майстриня й домовляється з котом, називаючи його братиком. Кіт уже ніби розмальований, бо майстриня, дивлячись на нього, уявляє ті квіти, які хоче зобразити. Частково зміст цих метафор пояснює заголовок, а частково – подальше розгортання подій. Після цієї своєрідної “зав’язки” з тими ж “казковими” повторами майстриня створює уже “віхтики”:

Уловить kota і уловить kota,
вистриже віхтик і вистриже віхтик,
по віхтику на всяку квіточку... [1, с. 698].

Повтори, які використовує автор створюють враження завершеності дії, пестливість слів “віхтик” і “квіточка” підсилюють це враження: тут все ніжно й природно. Кожна квітка потребує свого “віхтика”:

віхтик на калачики,
віхтик на королевий цвіт,
віхтик на чорнобривці [1, с. 698].

Мотивація цього в тому, що кожна квітка розцвітає у свою пору року. Так працю художниці зіставлено з процесами, що відбуваються в природі. Василь Голобородько точно вказує на виготовлення пензля:

Витеше з вишневої гілочки держальце,
бляхою з консервної банки закріпить котячу шерсть –
от уже й готовий пензлик,
буде чим малювати [1, с. 698]

Повтор окремих висловів, схожих антитез відтворюють настрій у момент творчої праці митця. Розмальований кіт – образ, що передає творчу силу фантазії художниці. Такі повтори, як у В. Голобородька, надають котів людських рис, а зокрема дитячих:

От і бігає увесь рік їхній кіт
обстрижений драбинкою,
як післявоєнний школяр [1, с. 698].

Через образ цього kota розкривається конфлікт між найвним мистецтвом і життям. Такого незвичайного kota ніхто не сприймає:

Сусідські коти його лякаються,
свого племені не визнають,

миші – ні, не бояться, бо мишей не ловить,
та ще й обстрижений, наче й не кіт [1, с. 698].

Тут прихована полеміка з тими, хто навіть функції мистецтва, зводить до “корисності”. Розглянута поезія засвідчує, що В. Голобородько як поет зберігає дитяче сприйняття найпотаємніших сфер життя людської особистості.

У поезії “Катерина Білокур: плетіння вінка” перша строфа є експозицією: “З ранньої весни готується вити вінок” [1, с. 849]. Далі йде детальний опис цієї підготовки і того, як художниця розпочинає “плетти вінок” – малювати перші квіти: “вибере коло хати сонячну місцину...” [1, с. 849]. Далі селянська праця зображується як частина праці художника, адже щоб змалювати на полотні квітку, художниця для початку її вирощує:

скопає глибоченько, заскородить рівненько,
яку квітку посіє, яку пересадить,
чистенько прополе, дбайливо виполиває... [1, с. 849].
Як етап “плетіння вінка” постає і власне малювання:
принесе мольберта,
поставить біля білої квітки
і перемалює її на полотно [1, с. 849].

Тут є і своєрідний підсумок зробленої роботи, що наче передає задоволення самої героїні: “буде перша квітка на віночок” [1, с. 849]. Такий підсумок наявний і в поезії “Катерина Білокур: виготовлення пензлика”:

от уже й готовий пензлик,
буде чим малювати. [1, с. 698].
Подальше передається прискореним темпом:
А згодом, дивись, уже розквітли
і рожеві, і блакитні, і червоні –
тільки встигай малювати [1, с. 849].

Відправною точкою рефлексії у цьому вірші є те, що художниця писала кожную квітку окремо, сплітаючи в один букет чи вінок квіти різних пір року.

Власне малярська праця передається у вірші менш детально, ніж землеробська, і водночас більш образно. Це є інтерпретацією, узагальненим поглядом на картини Білокур і на працю митця:

Від весни і до пізньої осені,
поки остання квітка не відцвіте у городчику,
перемалює квіти на вінок дівочий,
літо влітає квітами у віно,
летіння літа зупинила пензликом [1, с. 849].

Звукопис доповнює зображення творчого процесу ніжною мелодією. Праця художника не може бути завершена за життя. Бо неможливо відобразити світ так, як того прагне душа митця, – з вичерпною повнотою:

Але літо минає –
вінок недомальованим лишається,
“На друге літо домалюю” [1, с. 849].

Далі читаємо розуміння суті мистецтва. Циклічність усього живого, в тому числі і мистецтва. Такий самий час у хліборобів (від засіву до жнив). Такий самий час у міфах. Це нескінченне і завжди актуальне:

Квітку до квітки,
день до дня,
місяць до місяця,
рік до року, -
в'є дівочий вінок...[1, с. 849].

Власне, вінок – теж коло. Може здатися, що художниця відтворює те, що робить природа.

У поезії В. Голобородька “Знайомий маляр” автор говорить, що природа – “маляр”:

Я знаю тебе, маляре,
що ти восени змиваєш дощами
– з легким серцем –
літа невдалу акварель...[1, с. 700].

Але тут є відмінність від творчості художника. Природа щоразу стирає свою фарбу. А художник зберігає неповторні образи суцього. Для нього мистецтво співзвучне з природою і протистоїть їй у прагненні до вічності. В цьому його драма і його велич.

Закінчення вірша “Катерина Білокур: плетіння вінка” містить глибоку думку про те, що навіть сама художниця досягнула “вічного літа” – безсмертя:

У вінкові, звитому з квіток усього літа
дівчиною, яка починає дівування кожної наступної весни,
стоїть із пензликом в руці посеред вічного літа [1, с. 849].

Поет відштовхується від біографізму: дівчина – тому що не виходила заміж, квітки всього літа, – бо малювала їх в одному букеті. “Вічне літо” – метафора створеного народною художницею. А увесь заключний компонент отримує загальний зміст. Дівчина, яка починає дівування кожної наступної весни і стоїть “посеред вічного літа” [1, с. 849] у чудесному вінку, – то майже постать космогонічної міфології, узагальнене зображення митця і мистецтва. Узагальнене, і більше того воно має всенаціональне. І загаданий дівочий вінок, і шевченківська деталь “коло хати” вказують на українське підгрунтя. А “плетіння вінка” – це стильова оригінальність Катерини Білокур.

Осмилення мистецького безсмертя продовжується у поезії “Півонії: автопортрет із Катериною Білокур”. Перший рядок, як і в попередньому вірші, – зачин. Це загальна характеристика всього буття художниці: “Протягом усього життя малювала квіти”. Далі поетичне тлумачення цього факту. Назва фактично входить в зачин, як і в

попередніх творах, присвячених цій людині. В них іде об'єктивна розповідь, але така, з якої легко перейти і до прямої мови: “Котику, мій братику”, і до думки героїні:

От уже й готовий пензлик,
буде чим малювати [1, с. 689].

Схожа для кількох поезій форма викладу знаменує тяжіння до циклізації.

Активізує увагу читача, викликаючи запитання, заголовок поезії “Півонії: автопортрет із Катериною Білокур”. Адже три автопортрети Катерини Білокур – без півоній. У вірші те, що художниця завжди малювала квіти, осмислюється як реалізація прагнення самих квітів увічнити своє буття:

півонії невиліковною хворобою,
але не короткотривалим гриппом,
прикували малярку до мольберта,
півонії водили її рукою з пензлем,
квіти прощалися з білим світом
перед непроминальною зимою [1, с. 805].

Розповідь тут емоційно наснажена. Досягається це персоніфікацією півоній. Їх дії виливаються в образний ряд: прикували, водили, прощалися. Тут ідеться про прагнення до вічності у конфлікті зі смертю. Це філософський конфлікт, суб'єкт мовлення постає носієм ідеї-узагальнення. В. Голобородько передає драматизм і навіть трагізм долі не тільки і не стільки недовговічних квітів, скільки художниці, її картин, а може, й нації. Далі зима потрактована як війна:

Може, оті передвоєнні картини
були передчуттям півоніями того часу,
коли вони вмруть –
для загиблих навечно,
для живих на невизначений час?[1, с. 805].

Ці п'ять рядків твору, що складають одне питальне речення, є ліричним відступом в епічній розповіді. Але тут же ця думка заперечується категоричним – “Ні”. Автор не поставив риторичного оклику. Тому й пояснення наступного життя півоній виконане в спокійній манері:

...і після війни квіти знову
дивилися у дзеркало малярчиного погляду,
малювали свої автопортрети [1, с. 805].

Образ півоній – Голобородькова метафора, якою окреслюється емоційна думка про те, що природа, її краса через художника зображують самі себе, художник – знаряддя.

Новий вияв активності півоній “після війни” збігається з висловленим у листі настроєм самої Катерини Білокур: “А як прийде весна, та зазеленіють трави, а потім і квіти зацвітуть! Ой боже мій! Як глянеш кругом, то та гарна, а та ще краща, та ще чудовіша, а та начебто

аж нахиляється до мене, та як не промовляють: “Хто ж нас тоді буде малювати, як ти покинеш?” [2, с. 153]. Мажору в Голобородьковій поезії немає. Двокрапка після слів “малювали свої автопортрети” вказує на подальше розкриття цього образу, розвиток емоційної думки. Вона висвітлюється через порівняння, яким досягається ще глибше олюднення квітів: півонії фотографувалися на пам'ять,

як сільські дівчата
для своїх наречених,
що зійшли з села на чужину [1, с. 805].

Ці автопортрети сповнилися тужливим настроєм, породженим соціальним явищем. Це духовний сенс картин Білокур для українців, відірваних від батьківської домівки. Для них ті півонії не лише втілювали красу природи, але й були привітом з рідної землі, найдорожчим добром, як портрет нареченої.

Поезія “Невтримні образи” ніби підсумовує вищезгадані поезії. Тут “невтримні образи” – це ті, уже згадані квіти на картинах Катерини Білокур. Через образ метелика у “дівочій спідничці” В. Голобородько вказує на безсмертя природи, на те, що кожне полотно цієї майстрині це жива ілюзія життя:

Малярка зачаклувала квіти
бути на папері,
а дівчина знову відчаклувала на галявину [1, с. 445].

Рядок “квіти квітнуть із черепів коней” асоціюється із можливістю зародження живого на вже втраченому.

У поезії “Ван-Гог: пейзаж з вікна” Василь Голобородько звертається до образу художника, який ніби з боку дивиться на процес створення пейзажу:

“Що там відбувається?” –
думає чоловік, вдивляючись у пейзаж за вікном,
а за вікном
кольоровий мультфільм
у стилі постімпресіонізму... [1, с. 806].

Малюючи новий пейзаж, Ван-Гог знову і знову переживає спогади дитинства, зокрема, батькову руку, яка виводить його у родинне коло пейзажу:

“Скільки кроків від оливкового дерева
до пшеничного поля?” – думає Вінсент
і дитиною, тримаючись за батькову руку,
виходить із кімнати
у тісне родинне коло пейзажу [1, с. 806].

Проаналізувавши ці поезії, ми остаточно переконуємося у самотності Василя Голобородька, як поета, у незвичній формі передачі побаченого явища. Поетична творчість цієї людини вимагає постійної уваги з боку дослідників, бо відкриває усе нові і нові аспекти для її дослідження.

Література

1. Голобородько В.І. Ми йдемо. Вибрані вірші. – К. : Рівне : Планета-друк, 2005. – 1056 с. 2. Кузьменко О. Поетична збірка Василя Голобородька // Сучасність. – 2003. – С. 152 – 154.

The main idea of this work to give the analyses of some poetry of Goloborodko, which include the interpretation of art. We paid our attention to the such poems which devoted to the famous Ukrainian artist Kateryna Bilokur and to the poems “Untaken images”, “Van Gog: landscape through the window”. In the poems about Kateryna Bilokur the author creates the image of folk artist show the originality of her technique and creative All her pictures show the esthetic life of Ukrainian people.

УДК 821.161.2. – 31.09 + 929 Малахута

І.О. Вечоркін

РОМАН М. МАЛАХУТИ “ОДНИМ ДИВОМ БІЛЬШЕ”. ДУХОВНІСТЬ – ЯДРО ІДЕЙНО-ХУДОЖНЬОГО ПЛАСТА. НОВАТОРСЬКИЙ ОБРАЗ ВЧИТЕЛЯ-ЗЛОДІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У даній статті об’єктом наукового дослідження постане роман відомого українського письменника Миколи Даниловича Малахути “Одним дивом більше”. М.Д. Малахута належить до когорти “шістдесятників”, до тих будівників тематико-проблематичної розкритості в українській літературі другої половини ХХ століття, тих “порушників спокою” в усталеному плинні соцреалізму, хто свого часу власною творчістю торував путь до набрання художньою літературою “чесних” мистецьких рис. У результаті цього, що звичаєво для тих часів, не все з написаного потрапляло до друку. Не прислужився за виняток і вищеназваний роман. Доктор філологічних наук, професор О.А. Галич у монографії “Творчість Миколи Малахути: текст і контекст” так висловлюється з цього приводу: “У 70-ті роки минулого століття Микола Малахута пише роман “Одним дивом більше”, який також так і не побачив світ, оскільки автор порушив цілу низку проблем, що були пов’язані з духовним світом людини і не завжди вписувалися в офіційну ідеологію тією пори” [1, с. 161]. Сказане стосується не лише роману “Одним дивом більше”: духовний світ людини, лінія духовності – незмінний лейтмотив ідейно-проблемного пласта як великих полотен, так і невеликих зарисовок у прозовому доробку М. Малахути. Він, як прихильник міметичного письма, тобто такого, в якому зазвичай присутні всі традиційні основні компоненти оповіді (сюжет, конфлікт,

зав'язка, кульмінація, розв'язка, ідея тощо), у своїх творах з різних боків порушує проблему соціуму, доторкаючись тої чи іншої арени людського побутування. Мету ж нашої розвідки ми окреслимо як дослідження ідейно-проблемного пласта роману “Одним дивом більше” у контексті його панівного мотиву – художньої опозиції духовності й звиродніння, яка вособлена в дійових осіб твору. Також поглянемо на образ вчителя в романі як на новий мистецький факт у вітчизняній літературі.

Чи мусить мистецтво, зокрема художня література, виховувати мораль, духовність? Чи ж функція мистецтва полягає лише у віддзеркаленні внутрішньої стихії митця, віддзеркаленні, втіленім в уречевлений плід праці митця, котра має нести виключно естетичну насолоду? Як це часто буває, істина, либонь, знаходиться десь посередині, адже проблема ця давня і не вирішувана однозначно. В “чистому вигляді” (без художніх відхилень, сумішей) апологетів першого чи другого твердження налічимо обмаль. В основному матимемо синтез у таких пошуках, однак це буде синтез, заснований на перевазі одного твердження над іншим, тобто на першості функції ідейного одуховлення над функцією голої естетики або ж навпаки. І це стосується не лише письменства, а й читацького кола: “Одні читачі спрямовують свою увагу на зміст твору, проблематику, фабульно-сюжетну верству його структури, і для таких читачів цінними є саме вони (елементи форми твору залишаються поза увагою, вони “невартісні”). Інші зосереджуються передусім на тому, як твір “зроблено”: стежать за композиційними зіставленнями, мовними бінарними опозиціями (їх “переливами”), втішаються поліголоссям, перетворенням тексту як знакової системи в текст-читання... Існує третій тип реципієнта, який сприймає гармонію змісто-форми (чи відсутність такої) твору...” [3, с. 252]

У цій точці роздумів слід на якийсь час абстрагувати літературу од інших видів мистецтва і поговорити власне про знаряддя літератури – слово. Отже, слово споконвіку було найдієвішим засобом впливу на свідомість людини. Бо художній літературний твір має змогу не тільки показати, крикнути крізь створений образ (на кшталт архітектури, скульптури, живопису, музики), а й розповісти, намалювати колізії у часопросторі, виявити їх причини і наслідки. Комунікація літератури очевидна в тому, що “письменник як автор твору спілкується з читачами – своїми сучасниками і нащадками, які, сприймаючи, інтерпретуючи по-своєму його твори, переосмислюють їх, але певною мірою засвоюють естетичний досвід письменника” [3, с. 374 – 375]. І ця естетична комунікація стоїть пліч-о-пліч з ідейною, у зв'язку з якою читач засвоює більшу чи меншу частку світоглядних переконань письменника. Тому не дарма саме мистецтво слова завше перебувало на жорсткому контролі у влади, підлягало цензурі, “потрібному” виправленню й тлумаченню. А письменники-дисиденти за всіляких тоталітарних режимів потрапляли у жорна репресій та під урядовий тиск.

Тож у цьому ракурсі, через велику ідейно-інформативну, пропагандистську силу художнього слова – не можна поцінювати літературу однаково з іншими галузями мистецтва. І саме із-за своєї сили, без сумніву, література мусить духовно виховувати. Забрати в неї цю відзнаку, полишивши тільки голу естетику, – значить обікрати, знецінити цей вид мистецтва, позбавити ваги станової, яка висуває художню літературу на переднє місце в осередку інших мистецтв.

Вірно оцінюючи, розуміючи виховне значення літератури, М. Малахута ніколи не оминав у своїх творах загальнолюдських проблем духовності, моралі як у 60-х – 70-х роках ХІХ ст., так і сьогодні – у добу декадансу, духовної девальвації. Адже епохи змінюються, моральні цінності – ні. При цьому твори М. Малахути не позначені карбом тенденційності, схоластичної повчальності, а, що відрізняє талановитого художника, лише скеровують читача у певне русло авторських думок, спостережень, у берегах якого він, читач, має самотуж зорієнтуватися, щось відкрити для себе або переосмислити на ниві моралі. Філософська глиbokість, духовність прози М. Малахути поєднується із володінням розлогою гамою образотворчих засобів, з якої користується автор, надаючи тим самим власним творам неперехідного значення.

Отже, М. Малахуту завжди більше турбувало, *про що* написати, а не *як* написати, одначе, повертаючись до роману, композиція “Одним дивом більше” досить оригінальна, мозаїчна. Розвиток подій нерідко переривається ретардаційними нашаруваннями: численні ретроспекції, щоденникові записи дійових осіб, а найбільше – описи внутрішнього світу основних персонажів. Таким чином, жанр твору можна визначити як соціально-психологічний роман. У центрі ж авторської зацікавленості – художнє дослідження психології, життєвої позиції, характерів двох головних героїв, уже літніх чоловіків, – вчителя рідної мови та літератури Пантелеймона Гервасійовича Незавця і шахтаря-фронтовика Артема Тихоновича Деревія. Зрозуміло, що змальовано провідних персонажів (традиційно для великих літературних жанрів) ув оточенні таких другорядних та в умовах таких обставин і подій, які допомагають якнайглибше авторові розкрити духовну сутність Незавця та Артема Деревія. Саме ці два образи і є протилежними полюсами, вони і утворюють художню опозицію “духовність – адуховність”.

Артем Деревій – позитивний персонаж, причому позитивний зутрировано, надміру, що робить його якимсь нежиттєподібним, тьмяним. Жодного негативного художнього бодай штришка, автор не вживлює, не прищеплює образу старшого Деревія (молодший – його син Максим), у його малюнку не допускає жодної негативної слабінки або ж звички, які – і непоодинокі – у щоденні притаманні і найкращим людям, і від того ці люди не стають гіршими, а навпаки – набувають колориту, індивідуальних прикмет, врешті-решт ознак “живої людини”. Задум письменника зрозумілий: Артем Деревій мав уособлювати собою духовність, людську чистоту. Проте вийшло це надто кричуче, схожим

на художній перебір. Отже, з різних колізій роману перед читачем постає такий психологічно-соціальний портрет Деревія: не вживає горілки (лише пиво), не палить, чудовий сім'янин (над усе любить дружину та сина), до інших жінок байдужий (з осудом дивиться на залицяння Бослюка – жонатой людини – до офіціантки), після зміни намагається не затримуватися (поспішає додому – помагати жінці господарювати), сердечний до тварин (задля порятунку оленяти-підранка стрімголов вдається до пошуків ветеринара), дуже чесний (виводить на чисту воду начальника дільниці Бослюка, який аферує з шахтними коштами), надзвичайно справедливий (не бажає незароблених премій; пишається сином, коли той дорікає вчителеві за начебто незаслужено поставлену йому п'ятірку), добрий товариш із лідерськими задатками (“Він мав покладливий характер, товариську вдачу, швидко зійшовся з колективом, а що був ще ж до того і беручий до роботи, гарячий у ній, любив викладатися до сьомого поту, горів у ділі так, що тоді здавалося: він не знає, що воно таке за диво – втома, – то й гірники на новому місці стали його поважати, молодші – шукали в нього поради, а ровесники чи й старші – дружби, щирої, одвертої” [4, с. 32]). І окремо необхідно відзначити гіпертрофовану охоту Деревія до фізичної роботи, яка йому ніколи не обридає, навіть його опадає чуття ляку, боязнь колись втратити її, пішовши на заслужений відпочинок: “І ще останнім часом за собою він помітив одну жагу, один біль. Чим більше він жив на світі, чим далі втікали його літа, тим дужче він скучав за нею, за роботою. Це була його радість, це була і його печаль. Це була радість, коли він був у ній, у роботі, в зміні, їхав на шахту, заходив до нарядної, спускався в кліті на підземний горизонт, прошкував по штреку, ставив рами... І це була печаль, коли на мить уявляв, що цьому колись буде кінець” [4, с. 331 – 332].

На противагу образу Деревія його антипод Пантелеймон Гервасійович Незавець, такий собі художній носій бездуховності, виписаний автором предобре: глибоко, вмотивовано, житейсько. І тут слід почати з того, що образ Незавця – це винахід М. Малахути у полі української літератури взагалі. Здається, ніколи ще вчитель рідної мови, саме рідної мови, тобто за звичаєм репрезентант і апологет цієї самої духовності, її національно-українське обличчя, не змальовувався у красному письменстві істотою духовно хворою, лиходієм, ще ж притому не епізодично, а всебічно, в різних часовимірах і обставинах. Начебто вчитель української словесності апріорі не може збочити з путі праведної, має завше виступати взірцем патріотизму та духовним наставником різновікового оточення? Проте так було протягом століття. Адже до 1917 року вчитель української мови та літератури, народний учитель в силу об'єктивних суспільних чинників (імперське нищення українського) у художніх творах був уособленням національної свідомості і не міг бути зображенням зле, позаяк лишався чи не єдиним оплотом національної ідеї. Хто ж у ті часи із українських письменників –

синів і визвольників рідного слова – наважився би “знищити” цей образ? Образ, який ніс величезний виховний, по-хорошому бунтарський вплив, будив національну свідомість. Таке, мабуть, і на творчу думку не спадало тогочасним авторам. Тому саме позитивним ми спостерігаємо вчителя і у Б. Грінченка, який бачив у вчителі того, хто ніс “світло в темні хати” (повість “Брат на брата”, оповідання “Непокірний”, “Зустріч”), і у І. Нечуя-Левицького (роман “Над Чорним морем”), і в Архипа Тесленка (оповідання “Школяр”, “Страчене життя”, “Прощай, життя!”) й у багатьох інших. Щоправда, побутують у ці часи і твори на кшталт “Отця-гумориста” І.Франка, в яких зображено науку не дуже освічених і бездушних попів й інших священнослужителів, котрі не особливо розрізняли поняття “биття” й “педагогіка”, та й взагалі не були вчителями за фахом, а просто більш-менш грамотними людьми. Через це коїлись і такі феномени безсердечності, який описує І. Франко. Твір датується 1864 роком, тобто події розгортаються ще у добу панування “єзуїтських звичаїв”, коли помірне биття у церковних школах правило за норму. Головний же персонаж о. Телесницький міри у фізичних і моральних катуваннях дітей не відчував. Дане оповідання носить автобіографічний характер, це зрозуміло в тому числі і з риторичного питання І. Франка щодо о.Телесницького, яким завершується твір: “Хто він був? Навмисний злочинець, чи sui generis доктринер, що робить се в добрій вірі, чи божевільний, що якоюсь помилкою замість Кульпарків дістався на вчительську кафедру в Дрогобичі, я й досі не знаю” [5, с. 415]. Та навіть в цій посткріпацькій, попівській школі все-таки поруч із жорстоким о.Телесницьким живуть відносно гуманні вчительські образи – це ректор отець Барусевич, викладач отець Красицький, колишній народний учитель пан Білинський. До того ж у подібних творах епохи царату або про неї образ учителя-нелюда подається як окремий факт, констатація типового факту тогочасного життя, як об’єкт художнього викриття, але ні в якому разі не об’єкт художньо-психологічного дослідження, причому скрупульозного, як у романі М. Малахути “Одним дивом більше”, де наявний показ персонажа “ізсередины”.

У часи ж пореволюційної советчини у цілому позитивний ореол вчителя рідної мови хоч і ускладнився художньо-психологічно, але ще тримався довгий час за інерцією. Вчитель залишався “святим”, літературно недоторканим, хоча і був при цьому обтяжений суперечливими думками і ваганнями з приводу пошуку свого місця в революційних виразах, у новоствореному радянському суспільстві: Б. Антоненко-Давидович (повість “Смерть” – націоналіст, сільський вчитель Микола Батюк; вчителька-комуніст Славіна; гурт “політично неблагонадійних” гімназійних учителів); Т. Осьмачка (роман “Старший боярин” – молодий учитель на соціальному роздоріжжі Гордій Лундик) і т.д.

У другій половині ХХ ст. образ учителя в національній літературі ще продовжує зберігати позитивний стрижень (Григорій Матвійович Соболєнко в оповідання П. Загребельного “Учитель”, Андрій Сидорович Хаблак в романі В. Дрозда “Катастрофа” і т.п.). Але на цю пору роль вчителя як чи не основного носія національної ідеї нівелювалася: ширилася освіта, мало хто з селян ще лишався неграмотним, темним і шукав поради у сільського вчителя, сприймаючи слово цього вчителя за беззаперечну мудрість; до того ж українське слово (попри певні московсько-шовіністичні перешкоди) йшло в маси через численні часописи, все більше дебютувало талановитих авторів, не заборонялися україномовні вистави, кінострічки, телепередачі тощо. Було збудовано тисячі шкіл. Вчитель загубився у цьому потоці і став “звичайним” громадянином, обивателем. Літературну ж ходу, “моду” тих часів В. Дончик характеризує таким робом: “Це була одна з виразних тогочасних тенденцій: шукати в звичайному незвичайне, розкривати, підносити непомічуване, те, що не перебуває на передньому плані” [2, с. 12]. Вчитель тепер не був потрібний Україні як високий символ. І першим його “звичайність” помітив саме М. Малахута: адже вчителі рідної мови й літератури – теж люди, і, значить, є серед них люди і хороші, і не дуже. Чому ж художньо це не дослідити, не озвучити дану проблему вперше в літературі? І таке дослідження відбулося: з’явився на світ роман “Одним дивом більше”. Однак радянська ідеологія і цензура, мабуть, була не готова ще (70-ті роки) розтяти цей гнійник на своєму нездоровому тілі – і роман зник до часу у шухляді письменника.

Тож, звертаючись до образу вчителя безпосередньо в романі “Одним дивом більше”, відзначаємо, що вдача, внутрішня суть Пантелеймона Гервасійовича Незавця розкривається поступово і контрастно. На початку роману ми бачимо його маститим педагогом у місцевій школі м. Кармінного, закуточка, оточеного багатю природою. Колеги й учні поважають його за досвід, знання, довгі й успішні роки праці в царині педагогіки, а також як фронтовика, що пройшов війну від початку до кінця. Незавця навіть висунули на присвоєння звання заслуженого педагога. На уроках його показано вчителем суворим, але справедливим, залюбленим у свій предмет. М. Малахута неодноразово звертається до описання вчительської праці, торкаючись таких тонкощів, на яких, здається, міг би знатися лише той, хто вчителював (а М. Малахута не вчителював – біографічна даність), що говорить про ґрунтовну підготовку автора до створення цього образу, про авторське бажання щонайдалі зазирнути вглиб душі цього нового в літературі персонажа.

Позитивна оболонка Незавця лускає тої миті, коли у спосіб сну автор залучає до тканини твору першу об’ємисту ретроспекцію. Часопростір цього екскурсу в минуле обіймає події Великої Вітчизняної війни – один з боїв Червоної Армії з фашистами, в якому брав участь рядовий Пантелеймон Незавець. Художній прийом сну (сну “свідомого”,

не ірраціонального, який є важливим компонентом змістового задуму автора) взагалі властивий творчості Миколи Малахути і є одним з найуживаніших в образотворчому арсеналі письменника. У відзначеному ж бою ситуація складається так, що Незавця від загибелі рятує однополчанин Семен Деревій (рідний брат Артема Деревія). Семен тягне на собі пораненого Пантю (так він по-товариськи називав Незавця), а коли сам дістає поранення, то Незавець, маючи сили, покидає Деревія напризволяще, бо міркує, що на плечах із нездатним на саморух товаришем він не зможе втікати від німців непомітно. Художньо вмотивовувати цей вчинок Незавця і подібні до нього майбутні, що мали місце вже у мирні часи, М. Малахута починає ще у ретроспекції, поступово виявляючи грані духовного ества Пантелеймона Гервасійовича. Наприклад, після бою Незавець зовсім занепав духом, не вірячи, що вони з Семеном зможуть вибратися з оточення до своїх, адже самотійно тоді не міг пересуватися. Проте він слізно благає Семена, щоб той не полишав його одного. Семен обіцяє, несе на собі Пантю з останніх сил, а потім в сараї, де вони тимчасово сховалися, Пантя, трохи одужавши від рани, знаходить декілька курячих яєць і випиває їх геть усі, поки Семен спочиває чи переймається іншими справами, не зоставивши своєму рятівникові жодного. Спостерігаючи хоч-не-хоч останні кілька годин за Незавцем, Семен Деревій не витримує і стає з ним у бесіду, в подальшому щиро дивуючись, що той був до війни учителем:

“ – Слухай, Пантя, чого ти такий спокійний, байдужий, якщо точніше?..

– Тобто як?

– Та от так. Кругом таке твориться, війна, нещастя, біда, а тобі – наче все не крізь тебе, а мимо, обіч тебе...

– А що ж мені накажеш робити?

– Те, що й люди.

– А я що?

– А ти – байдужий...

– А що ж мені тепер, бити себе щосили кулаками в груди і кричати щодуху?

Семен похитав головою:

– Дурний ти, їй богу, Пантя. Навіщо бити в груди себе і горлопанити? Треба, щоб боліло тобі.

– У мене й так ось рука нис й в голові шумить.

– Я не про те.

– А тобі болить?

– Про таке не питають. Про таке чують душею і бачать.

– А чого ж ти тоді мене питаєш?

– Тому, що вже почув і побачив. Дай, думаю, ще запитаю, поцікавлюся.

– Ти мені, знаєш, розумієш, не заливай тут. Ми з тобою зараз перед отим бруствером і своєю землею рівні.

– Ким ти був до війни?

– Вчителем. А що?

– Учи – и – ителем?..

– Ну! То й що?

– Та як же ти вчив дітей, чого?

– А так. Рідної мови й літератури.

– Та не може бути?

– Дивак.

– Дивак – не дивак. А перед бруствером, як ти кажеш, може, й рівні, тільки перед оцією землею – поки що ні. Чомусь мені так здається, коли гляну, який ти страшно байдужий” [4, с. 57 – 58].

Незавець по війні, вже літній, постає перед читачем людиною задумливою, з інтенсивним та насиченим внутрішнім світом, про який свідчать численні авторські зазирання у хід думок цього персонажа чи описи його поведінки. Так, Максим Деревій ділиться думкою про нього з однокласником: “Таке враження, що говорить Гервасій (Прізвисько Незавця в учнівських колах. – І.В.) одне, а думає про зовсім інше, глянеш на його обличчя: очі мовби поволі-поволі при тому скляніють. Значить, думки десь далеко від нас” [4, с. 22]. Після війни сплило вже чимало часу, і Незавець майже забув про Семена Деревія. Потривожила його спокій поява новачка у підзвітному йому 7-А – Максима Деревія, як далі з’ясується – небожа зрадженого однополчанина. З цього моменту Незавець живе у постійному непокої: а раптом хтось дізнається? і його, заслуженого педагога, будуть судити?

Жанр роману передбачає панорамне зображення головних персонажів. І М. Малахута має можливість малювати вчителя багатопланово: у побуті, на роботі, в особистих стосунках із жінками, в екстремальних обставинах на війні тощо. Приміром, у побуті, повсякденні Незавець, як і чимало хороших людей, любить природу, риболовлю і полювання. Але й у цьому затишному осерді М. Малахута майстерно вишукує у вдачі вчителя психічно-духовні збочення, приховані від неухважного ока, які промовисто говорять про Незавця як про людину двоєдушну, до того ж підступну і небезпечну стосовно всього живого, навіть у мирному повсякденні, а не лише в екстремумі війни. Приміром, ловить рибу він за допомогою хитрого підманювання, намагається зловити переважно окунів, яких, однак, не їсть “ні в якому приготуванні”. Любить лише спіймати (тим самим недоцільно знищуючи), адже вони, за його спостереженням, красиві, прожерливі, сміливі: “А витягати як його приємно. Вудлище вигинає луком, водить, плавники розчепірені, паща широко розкрита... Вкинеш у відерце з меншими його родичами, а він і там їх жере, вже й на смерть приречений, кра-а-асивий хижак!” [4, с. 70 – 71].

Спосіб полювання, до якого вдається Незавець, так само викликає огиду, як і риболовля: м'ясо впольованого звіра чи птиці він не їсть, залишаючи тушки на місці, а п'є тільки їх кров. При цьому страхається всього у лісі, бо браконьєрствує. Внутрішній монолог його містить такі роздуми: "... вистежив, вислідив, із-за куща прицілився по-військовому, як колись, бувало, на передовій, бах-х, ба-бах-х! Затим причаївся, принишк, пооглядався – ніде нікого, ще посидів у кущах – а ніде-таки нікого, тихо вийшов, мирно підійшов, витяг із сумки пластмасовий стаканчик, підставив – кров твариняча аж парує, тепла, солонувата, пий собі на здоров'я, багато не треба, один лише пластмасовий стаканчик, і зразу ж відчуваєш, як у тобі твариняча кров змішалася з твоєю, і вже грають разом, і вже ж виграють... Ах! Солона, тепла. Рай" [4, с. 77]. Полює зазвичай Незавець сам або ж у товаристві з Бослюком чи Тригубенком, обидва – шахтарі, хоч і з начальницької ланки, однак інтелектуально не рівня вчителєві-словеснику. М. Малахута показує Незавця в їх колі справжнім інтелігентом із відповідною "культурною" поведінкою: виважені, стримані фрази, рухи, помірність у вживанні спиртного, злегка поблажливий вираз обличчя, тиха усмішка щодо грубих манер, витівок шахтарів. Його думка про них така: "Їм аби по пляшці біленької на брата, випити, пожерти, лягти біля багаття, відрижка на весь ліс, як з гармати, і анекдоти, і анекдоти, та все про жінок" [4, с. 96].

Образ Івана Карповича Бослюка, начальника дільниці на шахті, виписано автором доволі ґрунтовно, повно, і це сприяє художньому задуму автора в частині якнайглибшого розкриття духовної сутності Незавця. Бослюк, в цілому, теж належить до ряду негативних персонажів роману, проте, не зважаючи на його грубі манери, невисокий інтелектуальний рівень у порівнянні з учителем, він не викликає в читача такої відрази, як Незавець. Річ у тому, що в образі Бослюка М. Малахута вивів "щирого мерзотника", відкритого душею і, в принципі, по-своєму чесного з людьми. Так, дійсно, Бослюк прагне якнайбільше грошей, любить матеріальне, але він особливо і не приховує цього, не чаїться всередині себе. Так, заради грошей він здатний на певний злочин, виробничий злочин – як бачимо з тексту, проте це не шкодить оточуючим, а тим, хто у змові з Бослюком, – ще й допомагає прибутком. Бослюк жалує горілку (але має міру – після роботи чи на відпочинку) та любить жінок – і не криється із цим. Полює, бо полюбляє "смажені на вогнищі стегенця". Любить своїх дорослих синів, пишається ними. Не ледачий, його дільниця – передова на шахті. Автор навмисно "зводить" у романі Бослюка та Незавця. І від цього на фоні образу Бослюка постать Незавця виглядає ще лукавішою.

Перший конфлікт між Бослюком і вчителем виник у площині питання родини, дітей:

“ – Так ти що ж це хочеш, – розпалювався (Бослюк. – І.В.), – відсидіться в своїй норі, як той кріт, ні, як у шахті пацюк, а мої сини хай тебе захищають, виходить, а мої внуки – хай! – гаркнув.

– Як? Коли? – отетерів Пантелеймон Гервасійович.

– “Як?” “Коли?” – передражнив його Бослюк. – Якщо війна! Значить своїх полінувався надбати, терпіння не хватило їх ростити, виховувати, у світ пустити, щоб твої тебе захищали, гадаєш, і мої дурачки тебе прикриють, так получаєшся?” [4, с. 257].

Не хвилини не сумніваючись, що педагог, тим більше вчитель рідної мови та літератури людина чуйна, ладна будь-коли ближньому надати допомогу, Бослюк у психологічно важку для себе мить іде за підтримкою до Незавця, але натикається на байдужість, на невтручальність як життєву позицію. У Бослюка це спершу викликає подив, потім – злість: “... Думав душа в тебе, а воно барабанна шкура! – змахнув руками сердито Бослюк. – Теж мені, розумієш, заслужений педагог!.. ... Нічого не хочу від тебе! – трахнув дверцятами машини Бослюк і з машини вигукнув: – Шкура ти!” [4, с. 339] Згодом, коли несподівано зустрілися на полюванні в лісі, трапляється пригода, після якої Бослюк дає вже категоричну, остаточну оцінку Незавцеві як людині. Мова йдеться про епізод, коли Незавець спідтиха, з-за спини Бослюка застрелює довірливу дику качку, яку той годував з рук; по воді розповзаються плями крові, а Незавець радіє, як дитина. Бослюк тоді проганяє від себе геть вчителя, немов бридку тварину, наставивши на нього дула рушниці. “Ну ти ж і зві-і-ір!” – викрикує Бослюк на адресу Незавця. Як бачимо, розвиваючи стосунки Бослюка і Незавця, автор застосовує прийом психологічної градації. Емоції в їх взаєминах нагнітаються поступово, в міру того, як Бослюк ближче пізнає Незавця. Починали ці двоє з доброго приятелювання, Бослюк очевидно поважав учителя, але з часом низка щоразу все більш серйозних конфліктів призводить до цілковитого розриву.

Конструюючи крок за кроком образ Незавця, М. Малахута переважно користується з трьох художніх способів розкриття характеру: створення ситуацій; “сам до себе”-монологи персонажів та невластива мова; асоціативне малювання внутрішнього стану дійових осіб. Ті ж словесні характеристики, які дають Незавцеві знайомі з ним люди, є наслідком оцінювання його поведінки, вчинків, які бачить та оцінює і сам читач. Ці характеристики не несуть нової інформації читачеві, проте вони дуже влучні, художні, місткі й неабияк сприяють глибшому розкриттю внутрішнього світа Незавця. Наприклад, Артем Деревій, поділившись із Незавцем щодо грошових афер Бослюка й зіштовхнувшись із “нейтральністю”, інертністю вчителя, так розважає: “Хоч і педагог, а на життя дивиться якимось не так, як воно вимагає, якимось односторонньо і боязко чи що, якимось притерто-вислужницько, якимось іще так, мов у всьому його хата скраю...” [4, с. 325] “Пускають у школу різне барахло, а воно тоді вчить наших дітей...” [4, с. 328] – каже про Незавця

Григорій Гловенко, Деревійв напарник, почувши від останнього розповідь про знайомство і спілкування з учителем.

Зображує М. Малахута Незавця і у такій сфері людського буття як взаємини між протилежною статтю, кохання. Вирішивши якоїсь миті створити сім'ю, він береться до цього вкрай нещиро, помірковано. Вишукуючи варіанти, Незавець, поблажливо розмовляє про можливе сумісне життя з майже незнайомою молодою буфетницею (адже що таке буфетниця проти нього – *вчителя*), убачає зиск (“пільги” на роботі) від шлюбу із завучем школи Надією Григорівною Хвалько. Та найбільше Незавець схиляється до варіанта із завгоспом Тананачиною Маргаритою Авксентіївною. Хоча вона вже й не молода і не красуня, але вподобав він її більше за інших. Однак і тут Незавець чогось вихляє, боїться: на побаченні водить її провулками, аби ніхто не помітив; не хоче, щоб вона вдень підходила до його хати – адже, мовляв, підуть плітки, балачки, вигадки. Незавець раптово то припиняє, то поновлює стосунки з нею, робить це тоді, коли йому зручно, коли заманеться. Тоді ж як Маргарита Авксентіївна, відчуваючи нещире, навіть зверхнє ставлення до себе, остаточно відмовляє Незавцю, той дивується: “От люди, – пробудився на самому дні давній остюк, – ти їм – добро, а вони, замість віддяки, отак...” [4, с. 353]

Вищезгаданий остюк – то наскрізна психологічна деталь у художній тканині роману М. Малахути. Густо застосовуючи асоціативність у розповіді при малюванні внутрішнього світу і переживань героїв, автор їх чуттєві хвилювання часто пов'язує, порівнює і зіставляє зі світом речей, наприклад: “... Думка, спіткнувшись, поскакала і мовби впала, вдарилася, і від того і йому стало боляче...” [4, с. 193] або ще: “Смуток у душі нараз привидівся рибуловним гачком, старим, зіржавілим, зачепився там, усередині, за душу – Пантелеймон Гервасійович хоче звестися за столом, а він, той гачок, не пускає, здирає її, душу... Учитель повів мимоволі плечем, скривився – наростав біль, мовби там оголилась рана... Затим стрепенувся, наче струшуючи все те із себе геть” [4, с. 14] тощо. Цей остюк, жало, гачок (автор по-різному його називає) не дає Незавцеві спокою, постійно тривожить, штовхає часом на несвідомі дії, викликає нав'язливі ідеї: “Прокинулося оте на самому денці його душі, і воно тепер було вже не остюком, а жалом, і через його гострий кінчик вливалася отрута, збуджуюче-гірка, і в його тілі перевтілювалася в злість – Незавець одірвався від стовбура і швидко з тим злом, зачаєним у його свідомості, мов курок під бійком, заглиблювався далі в ліс...” [4, с. 370].

Загострення цієї психологічної кризи починається з тої хвили, коли в класі у Незавця з'являється новачок, племінник зрадженого на війні Семена – Максим Деревій. І наступний рік життя Незавця, а саме стільки (без ретроспекцій) охоплює часовий вимір роману, ми спостерігаємо його на межі здорового глузду і божевілля. “Минуле обтяжує свідомість цього героя, робить її маніакальною, з нав'язливими шизофренічними

ідеями” [4, с. 162], – пише про вчителя О.А. Галич, аналізуючи персонажів роману. Незавець постійно веде діалог із самим собою, згадує Семена і в проваллі минулого той бій 1943-го, післябою, проте його мучить не совість, не каяття, а страх бути прилюдно викритим і покараним. Мабуть, один із фрагментів “Одним дивом більше”, в якому М. Малахута озвучує роздуми Артема Деревія, і містить те основне, сіль людини того типу, який автор хотів репрезентувати, створивши вчителя Незавця. Ось цей фрагмент: “Артем забирався у свої думки все глибше і глибше, доскіпувався до самої їхньої корінини, і вже Пантелеймон Гервасійович у них заступив Бослюка і відтак видавався спритнішим за нього, невловимішим, таємничішим і тому ще страшнішим, бо був же освіченішим і розумнішим, як здавалося Деревієві, і, значить, пристосуватися, присмоктатися до людського здорового духу йому легше...” [4, с. 189 – 190]

Кульмінація і розв’язка роману зосереджена на останніх сторінках. Незавець, змагаючи підстрелити оленя, влучає в свого учня – Максима Деревія і втікає з місця події. Хлопець вижив, а того, хто в нього стріляв, так і не знайшли; його (того, хто стріляв) Гловенко, фронтвик, точно характеризує: “Тихий фашист” [4, с. 408].

Отже, бездуховність образу Незавця підкреслює, в першу чергу, художня опозиція до нього образу Артема Деревія, а також інші персонажі (навіть Іван Карпович Бослюк), конфліктні вузлосплетіння роману. Наприклад, зображення чистого і щирого – на противагу Незавцевому пошуку супутниці – юнацького кохання Максима Деревія і Зої Заграви, котре становить одну із другорядних сюжетних ліній у творі, або ж порятунок родиною Деревіїв пораненого Незавцем оленяти та інші епізоди, барви й інтонації роману.

“Порушуючи важливі проблеми духовної деградації в суспільстві, – зазначає О.А. Галич, – автор часом ставив їх настільки гостро, що цензура цього пропустити ніяк не могла” [4, с. 164]. У ланцюгові таких проблем назвемо і суцільне пияцтво в суспільстві, і фінансові крутіїства на виробництві, і відставання від Заходу в технічному розвитку, “кумівство” в системі освіти (зокрема в школах), факти легкодухості та зрадництва в лавах Червоної Армії тощо. А ще плюс до того нововведення в літературі: образ вчителя рідної мови – злочинця, лиходія – це вже украй розбігалось із догмами радянської ідеології й її цензури. Багато з порушених у цьому романі 70-х проблем бездуховності суспільства, його вад – неминущі на Україні, отже зберегли свою актуальність дотепер. Через це і сьогодні знайомство з романом М. Малахути “Одним дивом більше” буде цікаве всякому реципієнтові – як науковцю-літератору, так і ординарному читачеві, а літературознавче дослідження його ненадрукованої романістики дотепер залишається питанням не розв’язаним.

Література

1. **Галич О.А.** Творчість М.Малахути: текст і контекст. – Луганськ : Книжковий світ, 2006. – 256 с.
2. **Дончик В.Г.** Істина – особистість : Проза Павла Загребельного. – К. : Рад. письменник, 1984. – 248 с.
3. **Літературознавчий словник-довідник** / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
4. **Малахута М.Д.** Одним дивом більше. Рукопис // Родинний архів письменника.
5. **Франко І.Я.** Твори в 2-х томах. Т. 2. Оповідання. – К. : Дніпро, 1981. – 484 с.

The author of the article studies the problem of spirituality and morals of fiction. The basis is novel of famous Ukrainian writer from Lugansk Mykola Malahuta. Also at the article analyzed of figure a teacher of Ukrainian literature on the whole and particularly of this novel Mykola Malahuta. The author examined the development this figure compared with a works Ukrainian writers for preliminary one hundred year.

УДК 821. 161. 2 – 94. 09 + 929 Гончар

О.А. Галич

РЕЦЕПЦІЯ ПОСТАТЕЙ ПИСЬМЕННИКІВ-ЕМІГРАНТІВ ЗІ СЛОБОЖАНЩИНИ В ЩОДЕННИКАХ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Після смерті Олесь Гончар спершу в періодиці, а згодом і окремим виданням було надруковано його щоденники, які велися з 1943 року й до самої смерті письменника 1995 року, записи в яких охоплюють широкий спектр подій політичного, громадського, культурного, літературного характеру, відбивають світоглядні позиції митця, показують їхню еволюцію. Одним із мотивів, що постійно повторювався в записах видатного класика ХХ сторіччя, було ставлення до своїх попередників і сучасників у національній літературі. Найчастіше в щоденнику з'являлися імена Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, В. Стефаніка, П. Тичини, О. Довженка, М. Бажана та ін. Це – постаті, які Олесь Гончар надзвичайно високо цінував, схилився перед ними, вбачаючи свій обов'язок у необхідності продовжувати й розвивати традиції, закладені попередниками, йти далі, прокладаючи чесним словом митця шлях для народу в майбутнє.

Українські письменники, пов'язані зі Слобожанщиною, Олександр Олесь, його син Олег Ольжич, Іван Багряний, Олекса Варрава, Дмитро Нитченко та інші, посідають відносно небагато місця в щоденникових записах Олесь Гончара. І цьому є декілька причин. Згадані письменники належали до різних поколінь українських

літераторів: коли О. Олесь закінчував свій творчий шлях, Олесь Гончар його лише розпочинав. Жили вони в різних державах і жодного разу їхні шляхи не перетиналися. Впливала й радянська ідеологія, яка вороже ставилася до українських митців, що перебували за межами СРСР. Хоча одного разу життєві шляхи Олександра Олеся і Олеся Гончара могли перетнутися, Олесь Гончар побував у Чехословаччині, зокрема в її столиці Празі, беручи участь у звільненні її від фашистських окупантів, але Олександр Олесь не дожив до цієї події всього кілька місяців. Можливо, що саме все це є причиною того, що про Олександра Олеся в Олеся Гончара написано небагато, але й те, що зафіксував його щоденник, свідчить: останній знав і цінував творчість поета-емігранта, вважав її невід'ємною частиною єдиної української літератури, чий внесок у її розвиток нащадки повинні знати й шанувати. Ще менше записів стосуються постаті сина Олександра Олеся – поета Олега Ольжича. Тут скоріше всього спрацював ідеологічний принцип. У радянські часи інтерес до письменника, що посідав чільні позиції в структурах ОУН, не заохочувався. Перебування Івана Багряного в радянських таборах, вимушена еміграція на захід також не сприяли інтересу до його постаті, надто в хрущовську та брежнєвську добу. Можливо, що саме тому про нього записи в щоденнику Олеся Гончара з'явилися тільки в останні роки його життя, коли він відкрив для себе творчість цього письменника. Тривалий час замовчувалася й творчість Олекси Варрави. Довго на рідній землі нічого не знали про вихідця з Полтавщини Дмитра Нитченка, чий життєвий і творчий шлях закінчився на австралійській землі, з яким активно листувався Олесь Гончар наприкінці 80-х – початку 90-х років, поволі відкриваючи для себе доробок цього письменника.

Актуальність даної розвідки полягає в тому, що щоденник Олеся Гончара лише зараз стає об'єктом наукових студій, про що свідчать праці В. Галич [1], М. Степаненка [2], монографія автора цих рядків [3]. Однак у жодній з них не порушена проблема бачення Олесем Гончаром постатей письменників-емігрантів, вихідців зі Слобожанщини чи пов'язаних з цією місцевістю Олександра Олеся, Олега Ольжича, Івана Багряного, Олекси Варрави, Дмитра Нитченка. Метою даного дослідження є спроба на матеріалі щоденникових записів Олеся Гончара показати рецепцію ним постатей українських літераторів-емігрантів, їхнього місця в історії національної літератури.

Щоденник Олеся Гончара засвідчує всього шість записів, у яких згадується ім'я талановитого поета Олександра Олеся, чий життєвий шлях з 1919 року пов'язаний з Чехословаччиною, яка прийняла на своїй землі чимало українських письменників, які не прийняли радянську владу і з політичних міркувань покинули батьківську землю.

Перший запис у щоденнику датовано 11 січня 1976 року, останній – 2 серпня 1994 року. Згадка про Олександра Олеся в 1976 році в Олеся Гончара пов'язана з прочитанням ним в московському

тижневику “Неделя” нарису про академіка Архипа Люлька. Публіцистичний твір про досі засекреченого радянського вченого нагадав автору “Прапорносців” про знайомство з цією неординарною людиною, що трапилося в Москві. Архип Люлька був українцем, що виявився провідним фахівцем у ракетно-космічній галузі, до того ж, тонким знавцем вітчизняної літератури, з уст якого Олесь Гончар у Кремлі почув поезію Олександра Олеся. Це зблизило двох видатних українців: “Згадалось: на XXIV з’їзді партії він підійшов, відрекомендувався, його ім’я нічого мені не сказало (він був з академіків, щойно розсекречених). Став читати вірші Олеся, Вороного, інших поетів 20-х років. Щоперерви ми потім з ним гуляли. Давно живе в Москві, багато розповідав він про себе...” [4, с. 247]. Цікаво, що ще один щоденниковий запис Олеся Гончара також містить згадку про давнє знайомство з Архипом Люлькою. На це раз письменник звертається до споминів про академіка Люлька у зв’язку з публікацією в журналі “Дніпро” роману Миколи Сороки, героєм якого є інший український учений, академік Кравчук: “Це той Кравчук, що про нього мені в Москві багато розповідав уже тоді розсекречений академік Люлька. Він був учнем Кравчука і на все життя зберіг своє захоплення учителем. Власне, Кравчук виробив українську математичну термінологію і був автором першого українського підручника з математики.

– А знаєте за що він потерпів? – Люлька хитрувато всміхається. – За слово “дотична”... Тобто “касательная”... Саме йому належить цей термін. І не могли йому цього простити” [5, с. 75 – 76]. Згадуючи цей епізод, Олесь Гончар пам’ятає, що саме Архип Люлька тоді в Кремлі читав йому поезію О. Олеся: “Жаль, що вдалось мені написати про самого Люлька. Колоритний, козацький характер! Досі чую, як там, у Кремлі, під час з’їздівської перерви читає він мені напам’ять поезії Олеся та інших українських поетів 20-х років... Майже все доросле життя Люльчине минуло поза Україною, а він зберіг в душі любов до неї, до рідного слова” [5, с. 76].

Інша згадка про Олександра Олеся в щоденникових записах Олеся Гончара пов’язана зі святом у музеї Павла Тичини, куди письменника запросила його директор: “Славна директриса в Музеї Тичини Ірина Дмитрівна замислила Тичинівське свято поезії “Травень золотий” (подібно як у Рильського “Голосіївська осінь”). Ірина Дм. запросила мене головувати на відкритті. Гріх відмовитись. Виступали Бажан, Олійник, Драч...” [4, с. 517]. Саме під час цього свята, яке відбулося у травні 1982 року (запис датовано 19 травня), співак Віктор Женченко “виконав чудово два романси “Гаї шумлять” і “Сміються, плачуть солов’ї” (на слова Олеся) [4, с. 517]. У цьому записі Олеся Гончара важливим є той факт, що поєднавши через постать співака творчість П. Тичини і О. Олеся, автор щоденника фактично поставив їх в один ряд видатних українських письменників, творчість яких є актуальною й потрібною для наступних поколінь.

Наступний запис, у якому йдеться серед інших і про Олександра Олеся, зроблений Олесем Гончаром 18 червня 1990 року. Письменник занотовує, що його московські земляки пропонують перенести в Україну прах Олександра Довженка й гетьмана Дорошенка. Ця пропозиція налаштує Олеся Гончара на роздуми, де це можна зробити: “Я висловив ідею Пантеону. У к р а ї н і п о т р і б е н П а н т е о н ! А місце йому є – на схилах, біля Аскольдової могили. Де поховано було загиблих під Крутами. І туди ж можна перенести Лесю Українку, Лисенка Миколу Віталійовича, Грушевського, Тичину, О[лександра] Кандибу з Праги, а, може, й Винниченка з Франції... Це треба!” [5, с. 300]. Про високу оцінку місця Олександра Олеся в історії української культури свідчить той факт, що він названий серед шести митців, які поряд з Довженком і Дорошенком гідні зайняти місце в майбутньому Пантеоні.

11 серпня 1993 року в записах у щоденнику Олеся Гончара знову з’являється ім’я Олександра Олеся. Згадка його імені є рефлексією на читання автором щоденника китайських віршів: “Читаю давню китайську поезію і не перестаю захоплюватись: скільки в ній людяності, правди почуттів, витонченої художньої грації?” [5, с. 482]. Це захоплення викликає в автора біль з приводу того, що в українському літературознавстві накреслюється диспропорція в оцінках емігрантської літератури: “Мимоволі асоціації йдуть до сучасної нашої літератури. Ось ті, хто найбільше вчора ганив діаспору, сьогодні перші розбивають лоби в поклонах перед нею. Заслуги діаспори, особливо в науці, в збереженні національних цінностей, справді величезні. А от коли інститутські флюгери протиставляють діаспорну творчість всьому, що творилося тут, в Україні, то хіба можна з цим погодитись? Хіба й не було в діаспорі своїх графоманів, кон’юнктурників, все, що писалося там, – самі вершини, а що творилося тут – нічого, мовляв, не варте” [5, с. 482]. Щоб спростувати подібну точку зору, Олесь Гончар наводить імена талановитих українських літераторів, що жили в Україні і в еміграції, серед останніх й ім’я Олександра Олеся: “...Геніїв, рівних Тичині й Довженку, все таки там не з’явилося! Багряний, Теліга, Орест і Ольжич, Юрій Липа – це справді великі набутки, як і О. Олесь, Винниченко (надто ж ранній), але для чого їх протиставляти Рильському, чи Григорові Тютюннику, або ж В. Землякові, чи Ф. Роговому?” [5, с. 482]. Висновок, що його робить Олесь Гончар з цих роздумів, полягає в необхідності об’єднання всього вартісного в єдину українську літературу: “Не протиставляти треба, а є д н а т и в с е д о с т о й н е в сильну велику національну літературу – ось що треба Україні” [5, с. 482]. Цікаво, що в перелік визначних діячів української літератури, що проживали в діаспорі, потрапив і син Олександра Олеся Олег Ольжич.

Востаннє ім’я Олександра Олеся в щоденниках Олеся Гончара трапляється в запису від 2 серпня 1994 року, де він роздумує про роль української мови в житті суспільства. Письменника обурило намір (на щастя нереалізований) Л. Кучми, який, щойно ставши президентом

України, вирішив зробити російську мову другою державною: “Намір Кучми надати статус “офіційної” (тобто другої державної) мови збурило Україну, викликав зливу протестів у пресі. Ще одна загроза русифікації стривожила багатьох, об’єктивно пробудила захисний інстинкт нації, сприяє її згуртуванню. З наших, кончівських, відмовились приєднатися до протестів, адресованих Президентові, лише двоє. А хіба Україна може без відступників?..” [5, с. 539]. Своєрідним епіграфом до цього запису є строфа з вірша Олександра Олеся “О слово рідне!..”, написаного 1907 року:

О слово рідне! Стань мечем!
Ні, сонцем стань! Вгорі спинися.
Осяй мій край і розлетися
Дошами судними над ним!

О Олень [5, с. 539].

Мабуть, вірш писався з пам’яті, про що свідчить різночитання в першому рядку цитованого тексту. В Олександра Олеся було: “О слово! Будь мечем моїм!” [6, с. 125].

Тричі Олень Гончар згадує про сина Олександра Олеся Олега Ольжича. Про один такий випадок ми вже згадували вище. Два інші стосуються березня 1990 року, коли Олень Гончар перебував у лікарні. У записі від 7 березня він занотує: “Ніколи не прошу нацистам того, що вони замордували Ольжича, підло й підступно винищили під час окупації українську інтелігенцію Києва й Полтави... За що? Досі не розумію. Чому не визнати було їм такого природного права України – бути, жити, як усі інші народи. Може, найперш за цю безглуздо жорстоку антиукраїнську лють, за цей гріх непростений і впала на них кара Божа” [5, с. 484]. Один із наступних записів свідчить, що Олень Гончар у лікарні читав Т. Шевченка, В. Винниченка і О. Ольжича: “Палата моя зараз повна Винниченком, Ольжичем, ну і, звичайно, Шевченком – яка в нас велика література!” [5, с. 485].

Ім’я Івана Багряного згадується в щоденникових записах Олеся Гончара набагато частіше – 10 разів. Однак всі ці записи стосуються останніх років життя Олеся Гончара. Уперше автор щоденника робить запис, де оприлюднюється ім’я Івана Багряного 29 квітня 1990 року. Запис є лаконічним, але достатньо промовистим: на схилі літ класик української літератури познайомився вперше з прозою емігранта: “Ще одне відкриття – проза Багряного” [5, с. 293].

Через кілька місяців у щоденнику Олеся Гончара з’явиться черговий запис, де знову буде ім’я Івана Багряного. На цей раз він буде досить розлогим – цілий абзац, і міститиме трагічну історію хлопчика, який дивом урятувався в кривавій м’ясорубці революції, щоб стати письменником Іваном Багряним: “Що таке революція? Це коли троє якихось верхівців з’являються вночі на степовому хуторі під Охтиркою. А коли поїдуть, в хаті після них лежатиме в калюжах крові вирізана вся

велика хліборобська сім'я. Лише уцілілий малоліток врятується, і як виросте, буде катований гепеушниками в холодногорській тюрмі (знайома вона й мені) та на Раднаркомівській навпроти нашого факультету. А потім лихі вітри занесуть його на край світу і стане він письменником Іваном Багряним. А сестра його після Равенсбрюка доживатиме вік самотою в Охтирці..." [5, с. 316].

У цьому ж вересні 1990 року Олесь Гончар ще раз згадає в щоденнику ім'я Івана Багряного. На цей раз згадка пов'язана зі спробою письменника розібратися в значенні Миколи Хвильового для історії української літератури. У той час, як інші захоплювалися постаттю Хвильового, Олесь Гончар заявив, що має до нього "складне ставлення, щось не дає прийняти його повністю в душу" [5, с. 319]. Йому неприйнятними були фанатизм Хвильового, його нападки на Шевченка, випадки проти українізації: "Як людина, Хвильовий, звичайно, викликає співчуття. Однак мені більше імпонують цільні натури, такі як Косинка, Багрянний..." [5, с. 320]. Продовженням цих думок є запис від 23 червня 1991 року, у якому Олесь Гончар уперше оцінює творчість Івана Багряного як літературу європейського рівня: "Не знаю, чому наші літературні судді так мало говорять про Багряного? Адже він вище Хвильового, вище багатьох! А життя яке! Джек Лондон міг би позаздрити... "Сад Гетсиманський" і "Тигролови" – це ж європейська першокласна література... Яка несправедливість. Треба все зробити, щоб широко відкрити його Україні; на Багряному, на його мужності має формуватись українська молодь! А яка в ньому вітальна сила, який життєлюб" [5, с. 362]. Протиставлення Хвильовому Багряного помітне й у запису в щоденнику Олесь Гончара 14 травня 1993 року: "Виступає на телевізії група діячів, серед яких Павличко. Коли черга дійшла до нього, викрикує ні з сього ні з того:

– Хвильовий – великий чоловік!

А я сьогодні саме читав Донцова, скільки цей "великий" [Хвильовий] плував грішне з праведним, істеричував, без кінця каявся, їхав "робкором" на Донбас і навіть передсмертну записку закінчив істеричним гаслом: "Хай живе комунізм"... Постать трагічна, це правда, і талант мав, але чим же великий? Великий Шевченко своєю непоступливістю й любов'ю до України. Цим великі й Довженко, та Багрянний... Треба бути точним у дефініціях" [5, с. 469]. Хоча цей запис і позначений суб'єктивністю оцінок, що врешті є ознакою мемуарної літератури, до жанрів якої належить і щоденник, однак бачення місця Івана Багряного в літературному процесі в нім окреслена досить чітко – поруч з Шевченком і Довженком. Щоправда, дещо пізніше, 11 серпня 1993 року, Олесь Гончар дещо скоригує свої оцінки постаті Івана Багряного. Його разом з Телігою, Орестом, Ольжичем, Липою він зарахує до великих талантів, але не геніїв, якими в його розумінні були в ХХ столітті лише Тичина й Довженко.

Кілька нотаток Олесь Гончар, у яких згадується ім'я Івана Багряного, пов'язані з тими дискусіями, що точилися в Комітеті по Шевченківських преміях тоді, коли його головою був автор "Прапороносців". Зокрема, записи в щоденнику Олесь Гончар початку 1992 року, пов'язані з присудженням останньому Шевченківської премії, на чому наполіг Олесь Гончар як голова Комітету по цим преміям. 20 лютого письменник занотовує: "Довелося порушити інструкцію і дати премії тим, перед ким заборгували всі попередні комітети" [5, с. 401]. Серед інших названо ім'я Івана Багряного. 9 березня 1992 року Олесь Гончар записує: "У будинку Центральної Ради (нині Будинок учителя) вручаємо Шевченківські премії сьогорічним лауреатам. Тож вручення в приміщенні першого українського парламенту. І багато що вперше: увінчали (посмертно) лаврами Шевченківської Антоненка-Давидовича і Багряного" [5, с. 402]. Цей запис містить таке уточнення, записане Гончаром у дужках: "Я на цьому наполіг" [5, с. 402].

Рівно через рік 9 березня 1993 року Олесь Гончар знову згадає ім'я Івана Багряного в контексті своєї роботи як голови Комітету по Шевченківським преміям: "...Вручав Шевченківські премії сьогорічним лауреатам. Другий рік як я очолюю комітет... Вручення вилилося у справжнє народне свято: ще і в фойє співали, люди не хочуть розходитись... Ось так – після торішніх Багряного, Ант[оненка]-Давидовича, діаспорної капели – нове поповнення: Яценко, Руденко, Міщенко, Логвин, Ярема... Це все "мої" лауреати. Як гарно робити добро!" [5, с. 460 – 461].

Востаннє ім'я Івана Багряного було згадане в щоденнику 2 лютого 1994 року. Запис торкався другої спроби висунути Олесь Гончар на Нобелівську премію: "Інститут літератури подає автора "Собору" на Нобелівську. Це вдруге робиться подання (після діаспори). Автор розуміє малу ймовірність присудження йому цієї премії, оскільки "для потомків Карла XII Україна – далека й незнана" [5, с. 511]. На його погляд, якби було б інакше, тоді, "чому б не бути серед нобелівців Іванові Франкові, або Тичині (ранньому), або ж Іванові Багряному?" [5, с. 511].

Зрідка в щоденниках згадуються імена й інших письменників, пов'язаних зі Слобожанщиною, чий життєвий шлях закінчився в еміграції. Так, 30 серпня 1994 року Олесь Гончар пише про Олексу Варраву, що в тридцять років був харків'янином: "Передають по радіо про Варраву (Кобця), автора "Записок полоненого", ім'я було мені знайоме ще з 20-х років. Потім зникло з нашого небосхилу. Забулося. Виявляється, він у роки війни опинився в США, багато літ учителював там, навчав українських дітей рідної мови і своїх синів виховав у любові до України, до Канева (він родом звідти)" [5, с. 451].

Щоденникові записи Олесь Гончар містять декілька згадок про його колишнього земляка з Полтавщини Дмитра Нитченка, доля якого занесла до Австралії. З цим письменником Гончар підтримував

листування протягом останніх років життя. Перший запис датовано 10 липня 1990 року, він стосується вражень, що їх одержав автор щоденника від прочитання мемуарів Д. Нитченка “Від Зінькова до Мельбурну”, що надійшли з австралійського континенту: емігрант “починає з наших рідних полтавських країв і далі веде свою страдницьку одісею, що через Кубань, Харків, через фронти й німецькі табори привела автора на далекий, як казка, континент. Читав усю ніч. Багато фактів, пам’ятливість автора просто вражає. Це, без сумніву, одна з найзначніших книг літературної мемуаристики, що дала Україні діаспора.

Сьогодні відповів авторові, щоб підтримати десь там його самотній і чесний дух” [5, с. 302 – 303].

В іншому щоденниковому записі йдеться про репортаж з Шевченківського свята, що його надрукував в австралійській газеті Д. Нитченко, неточно процитувавши Олесь Гончара: “А було сказано так: “За царських часів біля хреста на Тарасовій могилі лежало, розкидавши ноги, двоє жандармів; а цей рік могилу обступили численні мордаті жандарми-омонівці, та ще й у бронжилетах!”

Ось такий “прогрес”... Це для точності – в дідову публікацію... (запис зроблено 15 серпня 1991 року)” [5, с. 370].

У нотатках, здійснених 10 листопада 1991 року ім’я Д. Нитченка згадується у зв’язку з надісланою з Австралії купою книжок, серед яких був цілий том листів Б. Антоненка-Давидовича, де були оцінки материкової української літератури, з якими Олесь Гончар ніяк не міг погодитися, бо в них “про нашу літературу сказано чимало поверхового, а то й явно тенденційного. Багато чого не розумів чи не хотів зрозуміти старий. Адже все було набагато складнішим у ті пекельні часи, ніж це збоку здавалось. Йшлося ж бо не просто про те, щоб вижити, а ще й хотілося для України щось добре зробити, щоб захистити і весь час когось рятувати, рятувати... Історія нас розсудить” [5, с. 383 – 384].

17 грудня 1991 року Олесь Гончар знову згадує про Д. Нитченка. На цей раз у зв’язку прочитаними ним мемуарів інших письменників-емігрантів: “З-поміж мемуарів діаспори (Костюк, Нитченко та ін.) я на перше місце ставлю спогади Олександра Семененка “Харків, Харків...”. Глибина, точність, блиск характеристик (наприклад, Скрипника). Автор не стільки заклопотаний своєю особою, для нього важливо відтворити життя і трагедію тогочасної України” [5, с. 379].

Остання згадка про Нитченка міститься в записі від 6 листопада 1994 року. Мова спершу йде про загибель Гончарової невістки Поліни: “Горя повна хата. З Херсона приїхала мати Поліни з ріднею, з Москви прибув Марк, брат Поліни, високий бородань, схожий глибокими очима на молодого біблійного пророка...

Які мудрі ці люди! Яка витримка, взаємопідтримка. Я захоплений їхньою родинною солідарністю. От би в кого повчитись...” [5, с. 550]. І як контраст цьому запис про долю старого письменника з Австралії: “А то

ось пише Нитченко з Австралії, згадує передноворічну ніч, зустрінуту самотою в хаті у віці понад 80 років. Дружину поховав, заміжні дочки з сім'ями десь далеко, а тут, у Ньюпорті, де мешкають десятки українських родин, де всі його знайомі, чиїх дітей він вчив у школі, – і ніхто, ніхто не згадав 80-річного самотнього діда, ніхто не зазирнув до нього в хату в цю новорічну ніч... Так що не дуже похваляймося своїм менталітетом!..” [5, с. 550].

Аналіз щоденникових записів Олесь Гончара свідчить про його велику любов до української літератури, яку він добре знав, любив, намагався власною творчістю розвивати й примножувати її традиції, закладені багатьма попередниками, серед яких належне місце посідали й Олександр Кандиба (Олесь), його син Олег Ольжич, Іван Багряний, Олекса Варрава, Дмитро Нитченко, життєві шляхи яких закінчилися далеко від батьківської землі, а творчість на довгі роки була відлучена від України.

Література

1. **Галич В.М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор : еволюція творчої майстерності. – К. : Наук. думка, 2004. – 816 с.
2. **Степаненко М.І.** Публіцистична спадщина Олесь Гончара (мовні, навколословні й деякі інші проблеми). – Полтава : АСМІ, 2008. – 396 с.
3. **Галич О.А.** У вимірах non fiction : Щоденники українських письменників ХХ століття. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.
4. **Гончар Олесь.** Щоденники : У 3 т. / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В.Д. Гончар. – К. : Веселка, 2003. – Т. 2 (1968 – 1983). – 607 с.
5. **Гончар Олесь.** Щоденники : У 3 т. / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В.Д. Гончар. – К. : Веселка, 2004. – Т. 3 (1984 – 1995). – 606 с.
6. **Олесь Олександр.** Все навколо зелені : Вірші, поеми, казки / Упоряд., передм. Р.П. Радишевського. – К. : Веселка, 1990. – 318 с.

In the article such problem as „Writers-emigrants, which are connected with Slobozhashcina”, and Oles Honchar is being analyzed. Oles Honchar’s memoirs are the subject of study.

О.В. Красненко

**“ВІЧНИЙ ПОЧАЇВ ПРО ВІЧНІСТЬ ГОВОРИТЬ”:
РОЗДУМИ НАД ПОВІСТЮ АНТОНІНИ ЛИСТОПАД**

Українська література кінця ХХ – початку ХХІ століття – це творчість тисяч письменників, поетів, прозаїків, драматургів, перекладачів, об’єднаних у Національну Спілку письменників України. Проте в поле зору науковців потрапляють далеко не всі письменники, творчість яких вимагає ретельної уваги. Саме цим зумовлена актуальність дослідження життєвого та творчого шляху української поетеси Антоніни Листопад.

Майбутня поетеса, лікар народилася в селі Перекалі Демидівського району на Волині, нині Рівненська область. Це сталося 8 жовтня 1941 року (то був страшний час – йшов п’ятий місяць війни) в хуторянській родині репресованих. Дідусь її в той час знаходився у Мордовії, а бабця – в Комі АРСР. Мати з батьком розлучилися, тож жили вони з мамою удвох. Закінчила Дубенське медичне училище. Працювала фельдшером в селі Заруддя та в селищі Верба на Дубенщині. Зі своїм майбутнім чоловіком Антоніна Іванівна познайомилася в Івано-Франківську, де навчалася в медінституті. Він тоді учився там в інституті нафти і газу. Потім в Харківському гірничому. Був шахтним стипендіатом. Так Антоніна Листопад опинилася на Донбасі. Потім в одному зі своїх віршів присвячених цьому краю, який, до речі, й має назву “Донбас” вона напише:

Ніщо не стане на свої місця.
Покраю серце. Пересію жито.
Початок жде потрійного кінця.
Немилий край...

А мушу в ньому жити... [2, с. 5].

На небосхилі сучасної української літератури голос Антоніни Листопад лунає вже не перший десяток літ. Вона є автором багатьох книг: “Сльоза любистку” (1990), “Свшан-Провидіння” (1992), “Біла молитва братика” (1993), “Покрова” (1994), “Свячена вода” (1999), “Туга за казкою” (2000), “Маніфест Національної єдності” (2002), “Почаїв” (2005).

Її твори друкуються в українських часописах Канади, Америки, Австралії, Франції, Англії, Польщі, Вірменії, а публіцистичні і поетичні виступи на всесвітніх Форумах Українців, на Шевченківських святах, на авторських вечорах захоплюють серце кожного українця.

Антоніна Листопад є лауреатом премії імені Василя Стуса та Олени Пчілки, лауреатом Міжнародного Шашкевичівського конкурсу, Вінніпег, Канада, друге місце за твір “Лицарська Голгота”, лауреатом

літературного фонду Воляників-Швабінських при фундації Українського Вільного університету в Нью-Йорку, друге місце за книгу “Свячена вода”.

Уже багато років (з 1968) Антоніна Іванівна мешкає й працює в місті Краснодоні на Луганщині. Саме тут вона заснувала український культурний центр “Калина” і є його ведучою.

Великий тематичний пласт лірики Антоніни Листопад складають вірші на духовно-релігійну тематику, що слугує культурно-національному відродженню суспільства посттоталітарної України XXI століття. Важливою при цьому є історична повість в поезіях “Почаїв”, в якій простежується мотив одухотворення соборного патріотизму громадян України, який стає колискою неухильного поступу до добра, щастя, успіхів під золотим стягом творця нашого:

Любімо разом. Сонце в хаті!

Єднаймося разом через біль.

І не ділімо Божу Матір.

І Бога в серці не ділім [4, с. 48].

Книгу присвячено рідній бабці та дідові поетеси (Ніні Євстахівні та Дмитрові Юхимовичу Бондарукам) а також рідній дочці Наталі, яка ніколи не була в Почаєві.

Центральним змістом всієї повісті є чотири святині Почаєва – свята вода зі ступні богородиці на почаївській скелі, чудотворна почаївська ікона Божої Матері, мощі преподобного Йова Почаївського – Івана Заліза, мощі святого ігумена Амфілохія Почаївського – Якова Головатюка.

Книга розгортає духовно-моральні обрії нашого життя у трьох часових вимірах: теперішньому минулому, теперішньому теперішньому, теперішньому майбутньому, бо вони за словом блаженного Августина, існують у нашій душі. Він стверджував, що “теперішній минулого – це пам’ять; теперішній теперішнього – це безпосереднє споглядання; теперішній майбутнього – його чекання...” [4, с. 458].

Лірична героїня книги “Почаїв” уособлює в собі кращі риси ментальності христолубивого українського народу, який у посттоталітарній Україні переживає кризу духу і звертаючись до святої Богородиці лірична героїня закликає:

Моліться! Боліти душа перестане.

Моліться! І сонце у душу зайде [4, с. 407].

Нині український народ розблоковує свій дух патріотичною енергією державотворення, націтворення, долаючи системну кризу, розуміючи життя як нестримне сходження на вершину ідеального, шукаючи шляхів втілення величних ідеалів віри, надії, любові.

У Антоніни Листопад серце здригається від болю й жалю за гріхи народу у розділах “Пожежа”, “Вичитка”, “В сутані сатани” поетеса пише:

Під каменем – камінь. Без крокви – склепіння.

Нечистий зробив камнепад в тісноті.

І падало в прірву ціле покоління.
Летіли в тартари поняття святі [4, с. 183].
Або у розділі “Вичитка” поетеса каже:
В світі таємному – все таємниче.
Явою зробиться кожен урок.
Перехрещуся спочатку. Аж тричі!
Перехрещуся на кожен куток [4, с. 292].

Щасливим, вічним буде той народ, який усім серцем, душею, розумом, волею прагне соборності – духовно-моральної єдності.

Християнська мораль поетеси вимагає від неї сповідальності, багато жертв, духовних подвигів. Антоніна Листопад – щира християнка, велика ідеалістка, вона вірить у чудеса від Бога. Перечитаймо хоча б главу “Малий епілог” де поетеса говорить:

А диво є на кожному кроці.
Ти тільки пильно придивись [4, с. 110].

Але дива даються не просто так, лише чесній людині, лише за допомогою праці, так пише Антоніна Іванівна у наступних рядках:

А диво треба заслужити
Хоча б малесеньким трудом [4, с. 111].

Християни знають, що наші слова, думки і справи народжуються не із загальної родової сутності людської душі, а з нашого окремо розвинутого, своєрідно відособленого душевного життя.

Не можна не сказати і про яскраві приклади художньо-образного слова Антоніни Листопад, яке вражає духовною енергетикою, гнучкістю форм, у розділі “Нова дзвіниця” зустрічаємо такі рядки:

І дзвонять дзвони.
Дзвонять в серце.
Бо й люди – дзвони. На землі [4, с. 138]

Або:

Безвір’я гірше, ніж безхліб’я...
Писала, неначе дзвонила у дзвони...[4, с. 304]

Цей бароковий образний ряд художньо-словесних образів-перлин можна продовжувати до безкінечності.

Вона залюбки творить неологізми, авторські слова, коли їй бракує загальноживаної лексики: “свято суть”, “блакитство”, “живо слово”, “свято плин”, чудовий образ із перлиною-неологізмом: “І знов запелюститься в серці пелюстя”, “семибальна вітрильність”, “віброкружить кожна жилка”, “серед дзвонограю”, “звук оберег”, “звукобарви” та інші.

Книга вражає потужною духовною енергетикою, вона насичує високими ідеями, думками, почуваннями, вона розкриває подвиг серця автора, дарує благодатну духовну насолоду.

Творчість Антоніни Іванівни Листопад – це вірші, повісті, новели. Писалися вони майже півстоліття. Природно, що це були часи не завжди сприятливі для творчості. Але як і кожний письменник, що обирає на

своєму шляху служіння слову, Антоніна Іванівна починається з любові до свого народу, власної землі, людей, які живуть і працюють поряд. У вірші “Моя Вкраїно” вона звертається:

Моя Вкраїно, ніжно-голуба!

Мій золотистий тепло-жовтий краю! [5, с. 14]

Більшість її поетичних рядків відсвічує полум’ям любові до слова. Рідна мова на вустах Антоніни Листопад тривожить серця багатьох людей лунаючи із новою силою вічності, нездоланності:

Мово моя ясночоло!..

Світишся многотраждально

В ранах своїх корогов.

Мово – причастя вінчальне!

Сповідь народу мого...

Мово, українська молитво,

В божім клечальнім вінку [5, с. 14]

Питання релігії та її значення в житті України й українця знаходиться в центрі поетичних роздумів поетеси:

Молитва спільна – ось важливість.

І важіль людських сподівань [4, с. 240]

Антоніна Листопад має високу душу, потужний інтелект, силу думки, золоте серце, волю серця православної християнки.

Великою заслугою поетеси Антоніни Листопад є її благородне духовне устремління служити духовно-національній справі – виявити глибинність віруючого українського серця, пізнати засади релігійної свідомості:

На гострію – останній штрих.

На гранях – ряса і рогожа.

Нас, недостойних і дрібних,

Помилуй ще раз, мати Божа!.[4, с. 56]

Її голос лунає скрізь: і в українському культурному центрі “Калина” м. Краснодона, на Світовому форумі українців, на міжнародному літературно-мистецькому святі “В сім’ї вольній новій”. Поезії Антоніни Листопад є надійним опертям в національному вихованні сучасної молоді, бо посттоталітарне суспільство, а особливо підростаюча молодь, гостро відчувають дефіцит любові, високих ідеалів, прагнуть чудес, в які вірять і не вірять, затиснені холодними лещатами прагматизму, бездушністю, безвір’ям, розчаруванням.

В наш час вітчизняне літературознавство досі ще не позбавилося практики, коли творчість письменників, а особливо тих які не живуть в столиці, вважають провінційною. Тому не завжди приділяють їй належної уваги. Хоча місце в літературі того чи іншого митця визначається не місцем його народження чи проживання, а зовсім іншими вимірами, де найважливішими виступають естетичні принципи, головними серед яких є те, наскільки доробок того чи іншого автора є справді довершеним, високо художнім, а порушені ним проблеми

постають актуальними і наскільки автору вдалося, вдивляючись в сьогоднішній день, бачити перспективи.

А над усім і всіма боже благословіння, любов і вічність, що говорить поетичними образами.

Антоніна Іванівна у розквіті духовно-творчих сил, вона сповнена нових планів во славу Господа і України.

Література

1. Галич О.А. Світитиму я Україні... Ярослав Кремінський : життя і творчість. – Л. : “Шико” – 2007. – 146 с. **2. Коваленко С.** Пісня мудрої осені. Жіночий портрет в інтер’єрі часу // Наша газета. – 2001. – 28 лютого. – С. 5. **3. Листопад А.** Зняті з хреста : парастас – 33. – К. : Криниця, 2003. – 144 с. **4. Листопад А.** Почаїв. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2005. – 464 с. **5. Неживий О.** Полум’яність. До ювілею Антоніни Листопад // Наша газета. – 2001. – 6 жовтня. – С. 5 – 14.

The big thematic layer lyric poets Antonina Listopad make verses on spiritually-religious subjects which serve cultural-national revival of a society of posttotalitarian Ukraine by 21 centuries. Important thus there is a historical story in poetry “Pochaev” in which the motive spirituality cathedral patriotism of citizens of Ukraine is traced. Its noble spiritual aspiration is the big merit of poetess Antonina Listopad to serve spiritually-national business – to show depth of believing Ukrainian heart, to learn principles of religious consciousness.

УДК 821.161.2-1.09+929 Щоголев

О.А. Лапко

РЕЛІГІОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ БУТТЯ ЛЮДИНИ В ПОЕЗІЇ ЯКОВА ЩОГОЛЕВА

Художня спадщина “запізненого романтика” і “патріархального слобожанина” Я. Щоголева на перший погляд видається глибоко й усебічно вивченою. Однак більшість праць, присвячених поетові, зазнали кон’юнктурного впливу: радянське літературознавство, зокрема, старанно акцентувало реалістичні риси й мотиви народної недолі у творчості Я. Щоголева, натомість поезії релігійно-філософського звучання або обійдені увагою, або затавровані як естетично слабкі, декларативні твори, що зображують життя “з позицій містицизму і релігійної пасивності” [1, с. 386], а отже, “неприйнятні для радянського читача” [2, с. 108]. Ця частина поетичного доробку не була об’єктом

наукового аналізу й у тих небагатьох розвідках про Я. Щоголева, що з'явилися протягом останніх десятиліть.

Відсутність студії, де б досліджувались християнські мотиви у творчості митця, аж ніяк не сприяє її цілісному розумінню. Згадаємо, що релігійні уявлення становили невід'ємну складову світогляду Я. Щоголева. За свідченням М. Сумцова, “людина дуже релігійна, він щосвята ходив до Дмитрівської церкви, пильно молився і простоював усю церковну службу. В деякі свята він брав собі на дім ікону Озерянської Божої Матері і служив молебінь в родинному крузі, після чого частував духовенство” [2, с. 100]. “Релігійний дух”, який, за словами Г. Хоткевича, “видко в багатьох поезіях” Я. Щоголева [3, с. 388], знаходить вираження не лише в розробці християнських мотивів, але й – найголовніше – у ракурсі осмислення людського буття, репрезентованому значно ширшою групою творів, ніж вірші власне релігійної тематики. Отже, варто говорити про своєрідну “релігієсофію” Я. Щоголева, яка надає самотнього художнього забарвлення його творам, визначає місце його лірики в літературно-мистецькому контексті епохи, “адже в час, коли запанував атеїстично-матеріалістичний дух, він продовжував творити поезію щирого релігійного звучання”, тим самим заповнюючи “прогалину, утворену після смерті Шевченка й до появи М. Філянського і Б.-І. Антонича” [4, с. 293]. За словами А. Погрібного, “подібні вірші сприяли розвиткові екзистенційного та релігійного струменів в українській літературі, сприяли її тематично-образному збагаченню” [5, с. 48].

Метою нашої студії є виявлення світоглядно-емоційних домінант ліричного суб'єкта в поезії Я. Щоголева, обумовлених релігієсофським поглядом на людину і світ. Його ігнорування, на нашу думку, ставить під сумнів коректну інтерпретацію поетових рефлексій, у яких предметом осмислення постає не лише індивідуально-екзистенційний, а й національно-історичний вимір людського буття. Оскільки обсяг статті не дозволяє вичерпно висвітлити окреслену проблему, доведеться обмежити коло досліджуваних творів тими поезіями, що виражають квінтесенцію “релігієсофії” Я. Щоголева.

Хоча “релігійний дух” відчувається в багатьох творах митця, власне біблійні мотиви присутні лише в поодиноких віршах. Переспівом 137-го псалма, доволі близьким до першоджерела, є поезія “Псалма Давида”. Окрім того, у вірші “Колядка” (“З далекого сходу”), де відтворено відповідну жанрову модель календарно-обрядового фольклору, Я. Щоголев розгортає “перейнятий народом із Біблійних переказів зворушливий сюжет про прихід “тріє царіє со дари” до немовляти Йсуса” [6, с. 18].

У поезіях “Під Великдень” і “Суботи св. Дмитра” християнська ідея дістає втілення у відображенні вікової народно-релігійної традиції. Перший із названих творів, довершена побутова замальовка, передає світлу атмосферу очікування величного християнського свята, яку

створюють його неодмінні атрибути: свячена паска, крашанки, радісна звістка “Христос воскрес!”. У поезії “Суботи св. Дмитра” майже немає побутових деталей, пов’язаних з обрядовістю, однак і тут йдеться про “той звичай, / з котрим ще прадіди жили / й нащадкам в рід передали” [7, с. 354], – поминати померлих у суботу проти 26 вересня.

Проте найчастіше релігійна ідея у віршах Я. Щоголева об’єктивується абстраговано від конкретики біблійного сюжету чи народної обрядовості, часом набуваючи форми відвертого дидактизму, проповіді християнського терпіння й покори. Зокрема, ліричний персонаж поезії “Поле поорано” (селянин, збіднілий через неврожаї та посухи) закликає “терпіти та богу молитися” [8, с. 199]. Відтак увесь твір набуває форми своєрідного аргументування цієї думки: ліричний суб’єкт розповідає про те, як він сподівається з Божою допомогою подолати скруту. Аналогічно побудований монолог-коліскова селянки у вірші “Недорід”. Серед етичних заповідей, викладених у поезії “Тестамент” (прислухатися до голосу природи, яка має цілющий вплив на людську душу, співчувати слабшому, не плазувати перед сильнішим тощо), знаходимо суто християнські настанови визнавати вищість Божої влади, покладатися на Бога і в радості, і в горі (“Сміло хрест беріть на плечі, / душу й серце дайте богу” [8, с. 96]). Проповідь християнської покори в опосередкованій формі містить вірш “До дітей” – рефлексія автора, який осмислює проблему читацької рецепції власних творів. Серед знакових образів своєї поезії ліричний суб’єкт називає персонажа, котрий усвідомлює, “Що, oprіч його, не один / Несе хреста по божій волі” [7, с. 263].

Однак, попри пряmolінійний дидактизм, властивий деяким творам Я. Щоголева, релігійність ліричного суб’єкта не декларативна, вона не є лише формальним засобом для утвердження певних етичних істин. Віра становить один із первнів його свідомості, зумовлюючи специфіку світовідчуття і світорозуміння. А тому зцілення ліричного героя від тяжкої хвороби у вірші “Ікона” витлумачується як диво, що сталося завдяки материній молитві. У цьому епізоді з дитинства – витоки його щирого релігійного чуття, непохитної віри в чудесну силу святих образів та Боже милосердя.

Я. Щоголев розглядає концептуальні питання людського буття (життя і смерті, сенсу існування) у релігієсофській перспективі. Вірші “Суботи св. Дмитра”, “Ніч св. Валентина”, “Вродниця”, “Хвороба”, “Три дороги”, “Ангел смерті”, “Чернець” втілюють християнське уявлення про потойбічне існування безсмертної душі. Відтак сама смерть осмислюється лише як перехід в інший (як правило, кращий) світ, припинення тільки фізичного, тілесного буття. Ліричний суб’єкт поезії “Ніч св. Валентина”, перебуваючи біля ліжка хворого хлоп’яти, ніби прочитує в його очах: “Вроди тілечка малого / Я відсіль не заберу: / Тільце згине, та від того / Я душею не умру” [7, с. 392].

Візія ліричного суб'єкта в поезії “Суботи св. Дмитра” (“Тоді побачилось мені, / Що з щиро коханих могил / Встають ряди безсмертних сил...” [7, с. 354]) актуалізує біблійний образ години Божого суду, коли “всі, хто в гробах, – Його голос почують, і повиходять ті, що чинили добро, на воскресення життя, а ті, котрі зло чинили, на воскресення Суду” [Ів. 5; 28 – 29]. У такому асоціативному полі ця поезія – “месса де профундіс”, за висловом М. Сумцова, – з її рефреном (“О, пом’яни, мій боже, їх / У житлах праведних твоїх!” [7, с. 355]) і завершальним акордом (“І тих, хто тут без смуту жив, / І тих, хто страждав і терпів, / І хто був грішний, хто святий, – / Їх дії милістю покрій!” [7, с. 356]) стає не стільки “високогуманним словом на захист права мертвих на пам’ять про них” [4, с. 291], скільки благанням про Боже милосердя до померлих. “Заповіт живим” у цьому творі, на нашу думку, не обмежується лише етичною настановою “не забувати стежок до могил” [4, с. 291], а й набуває релігійно-етичного спрямування, оскільки віра у трансцендентне тут є концептуальною.

Поезії Я. Щоголева “Суботи св. Дмитра”, “Вродниця”, “Ангел смерті”, “Попіл”, “Покій”, “Три дороги” звучать своєрідним “memento mori”, розкриваючи уявлення про смерть як неминучий підсумок буття людини. У цих творах відлунує Екклезіастове: “...Все постане з пороху, і вернеться все знов до пороху...” [Еккл. 3; 20]. Торжество смерті над тілесною (а тому недовговічною) красою є смисловою домінантою поезії-медитації “Вродниця”, де відправною точкою роздумів ліричного суб'єкта стає похорон молодої красуні. Герой поезії-притчі “Три дороги”, пройшовши всі три шляхи, що уособлюють етапи людського життя (юність, зрілість, старість), неодмінно опиниться перед безоднею – алегоричним образом смерті. У поезії “Ангел смерті” ідея рівності перед смертю дістає художнє втілення у градаційному переліку (“сильний світа”, “старець бідний”, “юнак смілий”, “лада в шаті сніжнобілій”), що увиразнюється завдяки анафорі на початку строф (“Хто б не був ти...”). Підтекстова присутність Екклезіастового рефрену “...наймарніша марнота, – марнота усе” [Еккл. 1; 2] відчувається й у вірші “Попіл”, ліричний суб'єкт якого підсумовує: “Пропало все воно в гурті: / І шана, й влада, міч, і сила, / Без міри золото, та й ті, / Що всім безсумно володіли” [7, с. 440]. А поезія “Покій” видається поетичною ілюстрацією і буквальної, і символічної суті твердження: “Серце мудрих – у домі жалоби, а серце безглуздих – у домі веселощів” [Еккл. 7; 4]. Ліричний суб'єкт цього твору, побачивши здирство, вбогість, пияцтво на селі, марнотратство, владу грошей, жорстокість, духовну деградацію у місті, заглиблюється в роздуми про марноту світу й конечність фізичного існування на “святomu місці” – серед цвинтарної тиші (у “домі жалоби”, за біблійною символікою) і саме у відкритій істині бачить підсумок своїх світоглядних шукань: “Віра і безвір’є, / Золото й грязюка, / Без кінця весілле, / Непощадна мука; / Ліпота і негідь, / Сила і немічність, – / Все

тут уляглося, / Все пішло у вічність. / Нічого ж там більше / По світу блукати: / От куди покою / Треба йти шукати!” [8, с. 94].

Людське існування в поезії Я. Щоголева осмислюється крізь призму співвідносних опозицій “людське – божественне”, “земне – трансцендентне”, “матеріальне – духовне”, “тлінне – вічне”, “суєтність – спокій”, “страждання – блаженство”, що цілком укладаються у християнську концепцію. У вірші “Вродниця” короткочасності людської пам’яті про померлих протиставляється вічність трансцендентного виміру: “Люди ту могилу кинуть і забудуть, / Тільки вже навіки понад нею будуть / Сили херувимів весело літати / І святу одрину стиха привітати!” [7, с. 117]. Опозиція “спокій – суєтність” у поезії “Покій” оприявнюється через протиставлення двох локусів: міста і цвинтаря. Свідомість ліричного суб’єкта виокремлює антитетичні деталі слухового сприйняття: “грюкотню”, “бісів гамін” “кам’яної гордині” (міста) і непорушну тишу, яка панує на кладовищі (“...Мовчки у безмір’ї / Жайворонок вився. / Так була тут тиха / Жадная могила, / Що і тая пташка / Щебетать не сміла!” [8, с. 94]).

Антитеза, яка об’єктивує низку опозицій (зокрема “людське – божественне”, “матеріальне – духовне”, “тлінне – вічне”), стає основним композиційним принципом у поезії “Престол”. Символом земної влади тут виступають “утвори людські” – престоли, “що одвіка / Були споруджені рукою чоловіка, / Із срібла й золота, каміннями облиті, / В парчу і оксамит найбережно обвиті” [7, с. 321]. Проте, як і всякий матеріальний витвір, вони підвладні часові: “Метали билися, каміння обсипалось, / І з блиску давнього нічого не зосталось!” [7, с. 321]. Розкішним престолам протиставляється хрест розп’яття – “престол” “Царя Юдейського”. Він випромінює таку силу, якої “Від часу давнього, як сонця й світа стало, / В престолах золотих ніколи не бувало” [7, с. 321]. Осяяний високою жертовністю, він, “як джерело добра і милостей без ліку, / Як стяг нерушимий, стоятиме довіку” [7, с. 321]. Цей образ утверджує ідею вищості небесної влади над земною, установленною людьми, ідею віри у Спасителя як нетлінної духовної цінності.

У потрактуванні Я. Щоголева фізичне буття людини – юдоль земна, страждання, турботи і смуток в немилосердному світі. Душа малого хлопця – персонажа поезії “Хвороба” – без особливого жалю готова залишити цей світ. “Божі” сні дитини, що провіщують невинній душі райське блаженство, контрастують з іншими, “земними”, у яких “Перед ним лежить дорога, / Вкрита тернами, убога, / Повна крем’яна, курна, / І далека, і страшна” [7, с. 192]. Мотив святих снів про посмертне буття душі в “небесних краях” споріднює розглянутий вірш з поезією “Чернець” – можливо, найсуттєвішою для розуміння “релігієсофських” творів Я. Щоголева. У ній змальовано образ ченця-аскета, який, іще замолоду пізнавши марноту світу, свідомо зрікся земних радощів, а наприкінці життя прийняв схиму – найвищий ступінь чернечого служіння. Його життя – це торжество сили духу над неміччю тіла

“Огонь в очах твоїх потух, / Здалася в погляді знемога; / Ослабло тіло; але дух / Змагався в далечінь до бога...” [7, с. 226]. На цьому шляху жертвування земним і наближення до небесного герой вірша здобуває внутрішню цілісність і душевну гармонію. Загартувавши свій дух, звільнившись разом із бажаннями та пристрастями і від страждань, він по-своєму щасливий, коли, в очікуванні смертної години, споглядає у снах “Ясні краси святого краю, / Краси невідомі про нас, / Краси блискучих кушів раю” [7, с. 226]. Земне існування ченця набуває цінності насамперед як підготовка до того, щоб його праведна душа увійшла в “царство небесне”, настільки прекрасне, що порівняно з ним суєтний світ земного життя видається “долиною смерті” (а отже, має місце парадоксальна, на перший погляд, заміна поняття).

Людині серед “юдолі земної” лишається віра у трансцендентне, яка дозволяє по-християнськи примиритися з конечністю життя, пом’якшує трагізм утрат (“Ніч св. Валентина”), звільняє від страху смерті (“Ангел смерті”), уможливорює розуміння людського буття у значно ширшій перспективі, ніж рамки нетривалого фізичного існування (“Три дороги”). У поезії “Ангел смерті” трансформується сам образ-усособлення смерті: це вже не потворний кістяк, а “таємна чарівниця”, “ангел божий, / Як всі ангели його: / Духом смирний, видом гожий...” [7, с. 488]. У системі релігієсофських поглядів Я. Щоголева віра набуває значення джерела стоїцизму, що дозволяє людині не впадати у відчай ні перед обличчям смерті (“Три дороги”), ні в життєвих випробуваннях (“Престол”).

Таким чином, авторська “гіпотеза буття”, репрезентована в поезії Я. Щоголева, має релігієсофський характер, її концептуальною засадою виступає віра у трансцендентне. Ціннісна ієрархія ліричного суб’єкта вибудовується як система опозицій з акцентуванням вищості трансцендентного над земним. У релігійно-філософських віршах Я. Щоголева відчутна проповідь стоїцизму, в основі якого глибока переконаність у тому, що перебування людини в суєтному й недосконалому земному світі є випробуванням її духу.

Література

1. Історія української літератури : У 2 т. – Т. 1 : Дожовтнева література / М. Бондар, О. Гончар, М. Грицюта та ін. – К. : Наукова думка, 1987. – 632 с. **2. Каспрук А.** Яків Щоголів : Нарис життя і творчість. – К. : Вид-во АН УРСР, 1958. – 120 с. **3. Хоткевич Г.** Яків Іванович Щоголів (Огляд його життя і діяльності) // Хоткевич Г. Твори : У 2 т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 1. – С. 369 – 394. **4. Історія української літератури XIX ст. (70 – 90-ті роки)** : У 2 кн. / О. Гнідан, Л. Дем’янівська, С. Кіраль та ін.; за ред. О. Гнідан. – К. : Вища школа, 2003. – Кн. 2. – 439 с. **5. Погрібний А.** “Чеснота новизни” Я. Щоголева // Погрібний А. Класики не зовсім за підручником. – К. : Школяр, 2000. – С. 31 – 52. **6. Погребенник В.** Видатний майстер поетичного

відображення старожитностей України (До 170-річчя від дня народження Якова Щоголева) // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 5–6. – С. 13 – 19. **7. Щоголів Я.** Поезії / Упорядкування текстів, передм. і прим. А. Каспрука. – К. : Радянський письменник, 1958. – 510 с. **8. Щоголев Я.** Твори / Вст. ст., упорядкування текстів та прим. П. Волинського. – К. : Держлітвидав, 1961. – 356 с.

The author makes an attempt of the new interpretation of Yakiv Shchogolev's poetry. The peculiarities of religiosophical comprehension of human existence in writer's lyric are studied in the article. The oppositions “earthly – transcendent”, “material – spiritual”, “perishable – eternal” etc are considered as a quintessence of poet's religiosophy, the important ways of their expression are analyzed.

УДК 821.161.2

Н.П. Лапушкіна

ВАСИЛЬ КРАМАТОРСЬКИЙ І “ЗАБОЙ”

Двадцять років ХХ століття – це початок розгортання не тільки грандіозних планів розвитку економіки країни, а й розвитку культури. Цей період пов'язаний із значними зрушеннями й у літературному житті Донбасу: розквітом нових творчих сил, появою першої літературної спілки та літературно-мистецького журналу, українізацією.

Даною статтею робимо спробу прослідкувати розвиток української літератури на Донбасі у 20 – 30-х роках на прикладі творчості маловідомого поета В. Іванова-Краматорського. Розглядаємо цю постать як учасника літературного руху на Донеччині, представника регіональної спілки письменників “Забой”, а його творчість – у контексті загальної тематики та проблематики того часу.

Загальні питання, пов'язані з функціонуванням спілки “Забой”, репресивними діями влади у 30-х роках, розвитком української культури у 20 – 30-х роках на Донбасі, порушували у своїх статтях І. Дзюба, В. Оліфіренко, В. Романько, В. Замковий та ін. Але про постать В. Краматорського, який по суті першим у “Забой” почав писати українською мовою, знайдено лише поодинокі замітки чи згадки у сучасній критиці та деякі спроби аналізу у літературній публіцистиці журналу “Забой”. Вважаємо, що ця постать становить інтерес для дослідження розвитку українського слова на Донбасі.

Поява пролетарської спілки письменників “Забой” у 1924 році стала подією для усього літературного життя Донбасу. Адже до цього часу літературний рух на Донбасі розвивався безсистемно та

неорганізовано. На другому вседонецькому з'їзді робкорів було проголошено, що “Союз не примыкает ни к одной из существующих литературных платформ”, але “открывает в своих рядах место для представителей всех литературных группировок” [14, с. 4]. Центральним друкованим органом Спілки став однойменний журнал та літературні сторінки у місцевих газетах. Журнал “Забой” спершу виходить як щомісячний додаток до газети “Кочегарка”, а потім як окреме видання. Першими редакторами були В. Валь і М. Слонімський, серед авторів – робкори Борис Горбатов, Порфірій Трейдуб, поети Юрій Черкаський, Михайло Матусовський, Олександр Фарбер, Василь Краматорський. У перших номерах друкуються і твори деяких московських авторів. Серед місцевих російськомовних поетів особливо виділяється Павло Безпощадний. Українське ж слово звучить майже виключно з поетичних спроб Василя Іванова-Краматорського.

Починаючи від 1925 року “Забой” починає відгукуватися на процеси українізації. Хоч у 24-х числах журналу українською мовою надруковано тільки вірш В. Сосюри “В забої” та два – В. Краматорського (якщо не рахувати уривка з поеми Т. Шевченка “Сон”), але є вже статейка “Литературные мастера Украины” (в ч. 7), з якої можна бачити, що “Забой” починає шукати своє місце в українському літературному процесі. Він бачить його не в “Гарті” Василя Еллана-Блакитного, який об'єднує “литературных тяжеловесов”, що, мовляв, і “заставило представителей массовой пролетлитературы решительно отмежеваться от замкнутой организации литературных мастеров” [11, с. 17]. “Забой” хоче бути “вместе с “Плугом” та з ВУАПП, тобто, солідаризується з орієнтацією цих останніх на масовий літературний актив, з якого і мають вийти справді пролетарські письменники, а не дрібнобуржуазні попутники” [2, с. 2].

Українізація набула на Донеччині особливо важливого політичного й культурного значення. Активний перехід письменників Донбасу на українську мову, як зазначають дослідники цього періоду, розпочинається з другої половини 20-х років, на кінець яких “на арені української літератури постає український Донбас, де навіть такі відомі на той час російськомовні письменники, як Б. Горбатов, Г. Жуков, В. Торін та багато інших, почали писати твори українською мовою” [10, с. 62]. Проте закінчується цей процес досить трагічно – репресіями 33-го року, примусовою русифікацією. Насамперед це відбилося на долі письменницької організації та її журналу. Дев'яте вереснєве число “Літературного Донбасу” за 1933 рік було останнім. У кінці року виходить “зтроєне” число журналу (10 – 12) уже під російською назвою: “Литературный Донбасс”. У редакційній статті повідомлялося вже відоме: що листопадовий пленум ЦК і ЦКК КП(б)У визнав головною небезпекою в Україні “местный украинский национализм, смыкающийся с империалистическими интервентами”; що націоналістичну контрреволюцію розгромлено, а шпигунів і диверсантів викрито; що

“ставка буржуазно-националистической контрреволюции на культуру была бита”; що, зокрема, “были разоблачены двурушники, троцкисты, затесавшиеся в ряды советских писателей Донбасса”. Серед них – і редактор “Забоя”, а потім “Літературного Донбасу” “троцькіст” Григорій Баглюк, Сава Божко, Лев Скрипник та інші українські автори, прізвища яких зникли зі сторінок журналу: відбувся фактично розгром українських літературних сил на Донеччині.

Саме з описаним вище періодом у літературному житті Донбасу пов’язано й ім’я Василя Іванова-Краматорського, яке з’явилося на літературному обрії фактично з появою журналу “Забой” і загадково зникло у 1934 році. Достовірних фактів з життя письменника залишилося дуже мало, адже свої твори автор підписував псевдонімом Краматорський, матеріали ж редакції “Забоя”, куди письменники мали подавати відомості про себе, не збереглися. Відомо, що поет проживав у Краматорську, працював на Краматорському металургійному заводі, виступав робочим кореспондентом у місцевій газеті “Краматорська Домна”, очолював студію “Гарт” (1925 р.), входив до спілки “Забой”. Неодноразово зустрічаємо й натяки на трагічність долі поета, проте достовірних даних про це немає. Як робочий кореспондент відстоював процес українізації, подавав інформацію про літературно-культурне життя у місті, писав замітки на злободенні теми дня. Працював виключно українською мовою. У друкованих видання того часу (“Забой” (“Літературний Донбас”), “Кочегарка”, “Краматорська Домна”, “Культура і побут”) вдалося знайти більше тридцяти його поетичних творів за період з 1925 по 1933 рік.

У журналі “Забой” 1930 року знаходимо повідомлення про те, що Василем Краматорським була підготовлена до друку збірка віршів “На грані”, яку планувалося того ж року друкувати в “бібліотеці Забою”. Проте, мабуть, книжка так і не побачила світу, принаймні не знайдено її ні в бібліотеках, ні в архівах. Проте на сторінках “Забоя” є кілька відгуків на поезію, включену в неї. Так І. Ткаченко у статті “Донбас у художній літературі” особливу цінність цієї збірки вбачав у тому, що вона показує “включення в український процес Донбасу, як гегемона” [13, с. 38]. Коротку характеристику творчості поета подано і поряд з повідомленням про підготовку збірки: “Краматорський – поет-лірик. Його твори просякнені глибоким замилюванням степу й ритмічною мелодією індустріальних велетнів-заводів, що розташувалися в степу й перетворюють його на могутнє, життєздатне серце країни” [4, с. 49].

Творчість письменника прийнято розглядати в контексті того часу, коли він жив. І це не випадково, бо, безумовно, кожна епоха висуває свої вимоги до того, хто береться її описувати. Тому подекуди важко зрозуміти ті ідеали та настанови, які сповідували навіть попередні покоління, не кажучи вже про більш віддалені часи.

Василь Краматорський творив у той час, коли Донбас, за словами Івана Дзюби, – “це звучало гордо”, коли кожний відчував свою уявну

причетність до слави цього імені, намагаючись своєю працею долучитись до цього, “вміло створеного радянською пропагандою, почесного статусу” [1, с. 3]. Такою непідробною гордістю за славне теперішнє “могутнього, задимленого краю” наповнені й більшість поезій В. Краматорського. І ця любов до “малої” вітчизни, у якій відкривається і Вітчизна велика, зливається воєдино у любов до землі, степу та працюючого донбасівського народу, поняття життя і тління, народження і смерті. Його твори не завжди досконалі в художньому плані, деякі більше схожі на римовані гасла декларативного характеру, що певною мірою обумовлено вимогами того часу, коли вони були написані. Тут варто згадати слова того ж Івана Дзюби: “Звертаючись сьогодні до літератури 30-х років, ми часто будемо вражені й шоковані. Настільки змінилися за цей час світ наших суспільно-політичних уявлень та моральна орієнтація. Точніше: настільки відмінне наше мислення від того, яке література 30-х років подавала за норматив” [3, с. 89].

Враховуючи реалії доби, відстежуємо у творчості В. Краматорського типові для того часу теми індустріалізації та урбанізації, революційно-патріотичний пафос, через які постає не тільки Донбас, а й уся Україна. Закономірно, що й образність стає раціонально вираженою ілюстрацією актуальних на той час суспільних ідей, настроїв та цінностей, сприймається читачем як своєрідні знаки епохи.

Тобі свою пісню співаю,	Я тебе,
Бетонів	Моя
І вугільних мас	Вкраїно,
Огневий	Не упізнаю...
Задимлений краю,	Ні –
Масивний	Навкруг не квіт жоржини,
Сталевий Донбас.	А цвітуть вогні.
Я знаю –	До полтавських перегонів,
Сталеві погруддя	Київських шляхів
І мозок електрики в грозь,	Буйний вітер міцно гонить
Де крани,	Твій гарячий спів.
Мотори,	У димовій завірюсі
І люди,	Льне вогонь що-дні,
В огневє боріння взялось [5,	Чи не тому в чорнім русі
с. 29].	Рідна ти мені [12, с. 7].

Але, незважаючи на традиційну для забойців тематику, у поезіях Василя Краматорського відчуваємо глибоке внутрішнє злиття зі своїми творами. Автор ніби живе кожним рядком: пишається своїм заводом, міццю краю, людьми Донбасу, переживає разом з ними усі радості та печалі. Своім же основним завданням поет бачить будь-що виконати заповіт матері, що лунає в одному з віршів: оспівати велич краю та людей, які цю велич створили. Відчуваючи свою відповідальність перед читачем, автор у вступі до поеми “Октави” зазначає: “Мої рядки минуле хай веде, Правдивих слів – минуле запорука...”.

Основною ознакою ліричних творів В. Краматорського є медитативність. Замислюючись над призначенням людини в житті, її минулим та сьогоденням, споглядаючи за змінами в природі та душі, автор сповнює свої поезії душевним ліризмом та щирістю. Поета хвилює плинність часу, неможливість повернути та змінити минулого. Шукаючи відповіді на вічні питання буття, В. Краматорський звертається до природи, та не знаходить розради.

Останній день, а там вже й осінь,
Пожовкла тиха, мов печаль.
З промінням сонячним розкосим,
Як не пригрітий серцем жаль,
Рідненька осінь, тиха й гола,
Чомусь всміхалась на стерні.
Й бур'ян пожовклий вітром поле,
І тихо гасне в далині.
І чимсь таким близьким пройдешнім,
У серце глядячи співа.
Немов в житті не будуть весни,
А тільки скошені жнива... [7, с. 4].

Лірика Краматорського в тематиці природи сповнена тонких спостережень, позначена багатими емоційними нюансами. Віє від неї простотою та щирістю. Високу оцінку поезії В. Краматорського дає Г. Морягін у статті “Сигнал тим, що ведуть пісню” [9, с. 23], відзначаючи соковитість мови та закінченість образів поета. Автор статті наголошує також на наближеності стилю поета до неокласиків, що полягає, на його думку, насамперед, “у вселюдськості філософських настанов, а потім в індивідуалістичній ліричності сприймань” поета.

Важливу роль у поезіях виконує художня деталь, емоційна навантаженість якої зростає з кожним рядком. Подекуди вона розширюється в яскраві метафори.

Шовковий вітер шарудить –
Цікавий досвід шепче в ухо,
А степ натужено гудить,
А степ ховає в травах рухи.
Гляди, – прокинеться і знов
Підкинуть трави шарудіння.
І маківок червона кров
З травною стане синя, синя [6, с. 15].

Дана поезія є яскравим прикладом майстерності автора у використанні художніх засобів, синтаксичної та фонетичної організації мови. Алітерація звука [ш] у перших двох рядках та [х] у четвертому рядку створює відчуття присутності, звукової злитості людини зі степом. Читач ніби чує звуки степу.

Аналізуючи твори В. Краматорського не можна не помітити прагнення поета відійти від традиційної форми вірша. У пейзажній

ліриці спостерігаємо нахили до “омузичнення” поезій, цікаві приклади кольоропису, використання оригінальних образів-символів та фольклорної символіки, схильність до сходинкової форми (подекуди астрофічного вірша) та перенесення фраз (enjambement). У певній мірі стиль письма поета перегукується з манерою раннього П. Тичини. В образній системі В. Краматорського особливе місце займає символічний образ вітру. Це і “вітер вітровий”, і степовий бунтар, і злий вітер, що забирає з життя мати, і вітер, що може долати час, повертаючись у минуле, та вітер, що єдиний здатен лікувати рани.

Цікавою є творчість поета з огляду на заборонені теми та наявність підтекстів. У ряді поезій відчувається прагнення поета сказати хоча б частинку правди, розраховуючи на вміння читача бачити між рядками, розуміти багатозначні образи. Так у “Літературному Донбасі” 1933 року вміщено красномовний вірш “Похід голодних”, і хоч мова, здається, йде не про радянську країну (адже є образ панів), проте на фоні голодомору 33-го така тема навряд чи могла бути схвалена владою.

І застигла кров на скроні,
В грудях каламуть.
То повстали всі голодні,
Повстають і йдуть.
Повиносили на жертви
Чорні матері
Немовлят, щоб з ними вмерти
На вогневій грі... [8, с. 106].

Значне місце в поетичному доробку В. Краматорського займає образ війни. Вона, на думку автора, не може бути виправданою ніякими ідеалами, адже несе тільки біль і кров. В автобіографічному вірші “Бої” автор, поринаючи у спогади, задається питанням:

Хто знав тоді, в ім’я якого бога
Повстане день майбутнього в крові? [12, с. 7]

Невелика спадщина Василя Краматорського нерівноцінна, багато речей продиктовані політичною кон’юнктурою та самозахистом від нападок вульгаризаторської критики. Проте все ж літературно-публіцистичний доробок письменника є досить цікавим матеріалом для дослідження, адже є відображенням свого часу, а значить дає можливість відчути панівні настрої, деякі приховані реалії доби, особливо якщо враховувати “коефіцієнт викривлення”; прослідкувати особливості творчого саморозвитку на тлі складної та нестабільної літературної атмосфери 20 – 30-х років ХХ століття.

Література

1. Дзюба І. Донбас – край українського слова // Уроки правди і добра : Нескорене слово. Поезія та проза. – Донецьк, 2001. – 290 с.
2. Дзюба І. Донецька складова української культури // [http : // www.netgen.com.ua](http://www.netgen.com.ua).
3. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду //

Сучасність. – 2003. – № 1. – С. 88 – 112. **4. Книжкова** полиця // Забой. – 1930. – № 8. – С. 49. **5. Краматорський В.** Донбас // Забой. – 1930. – № 10. – С. 29. **6. Краматорський В.** Од берестків лягає тінь // Забой. – 1928. – № 6. – С. 15. **7. Краматорський В.** Осінь // Забой. – 1925. – № 18. – С. 4. **8. Краматорський В.** Похід голодних // Літературний Донбас. – 1933. – Кн. 1. – С. 106. **9. Морягін Г.** Сигнал тим, що ведуть пісню // Забой. – 1931. – № 2. – С. 23 – 24. **10. Оліфіренко В.В.,** Оліфіренко С.М. Періодизація літературного життя на Донбасі // Схід. – 2000. – № 4(35). – С. 60 – 65. **11. Селивановський А.** Союз “Забой” // Забой. – 1925. – № 7. – С. 17. **12. Твори** В. Краматорського (“Мати”, “Україна”, “Бої”) // Забой. – 1928. – № 3. – С. 7. **13. Ткаченко Ів.** Донбас у художній літературі // Забой. – 1930. – № 9. – С. 35 – 42. **14. Хроника** союзу “Забой” // Кочегарка. – 1924. – 2 ноября. – С. 4.

Modern literature science requires deep analysis of regional writers' works. This article is dedicated to the analysis of V. Kramatorsky's poetry, its style particularities. V. Kramatorsky's poetic works are being studied here in the context of the main dynamic changes in the writer's individual style.

Інтерпретація літературних творів

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Нечуй-Левицький

А.С. Амбіцька

ВІДСТУПНИЦТВО НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕЛІТИ ЯК ДРАМА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ (АРХЕТИП ТІНІ В РОМАНІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО “КНЯЗЬ ЄРЕМІЯ ВИШНЕВЕЦЬКИЙ”)

І.С. Нечуй-Левицький вважав, що саме художні твори на історичні теми здатні викликати інтерес ширших верств населення до свого минулого. Тому “перехід до історичної тематики І. Нечуя-Левицького був зумовлений не тільки прагненням повернути своєму народові несфальшовану історію, а й певною мірою продовжити художнє дослідження причин внутрішньої (моральної, духовної) деформації людини, а то й окремих суспільних верств” [2, с. 9]. У романі “Князь Єремія Вишневецький” зображено не лише наслідки втрати власного коріння людиною, а й причини зради собі й своєму народові, бо, за словами І. Дзюби, “поряд із природним і соціальним процесом укорінення людей відбувається і протилежний – антисоціальний і протиприродний – процес розкорінення, втрати коріння. Він ніколи не буває добровільним, хоч і може таким здаватися” [1, с. 43].

Ця тема була надзвичайно актуальною в період неволі, в умовах якої відбувалася тотальна втрата національно свідомих людей. Твір мав правдиво відобразити суть українсько-польських взаємин та викрити руйнівну роль зрадника-князя, який у романі Г. Сенкевича “Вогнем і мечем” постає лицарем.

Намагаючись досягнути явище духовно-психологічної катастрофи, письменник прагне простежити сам процес формування перевертня та ті причини, які призвели до трансформації його національної свідомості. На переконання автора, головним чинником моральної деградації стали антиукраїнські умови, в яких виховувався юний князь, адже відомо, що “початковий період формування світоглядного комплексу людини припадає на дитинство та юнацькі роки” [5, с. 46]. Проте вплив антиукраїнського виховання не можна вважати єдиним чинником деморалізації Єремії. Виникає питання, чому нащадок славного козацького роду (онук гетьмана Яреми Байди-Вишневецького, небіж Петра Могили) обрав стежку зради? Який зв'язок між особливістю вродженої вдачі, успадкованими рисами і ворожим соціумом, під впливом якого козак перетворився на ката України.

Відступництво князя І. Нечуй-Левицький мотивує двома вагомими чинниками. Письменник акцентує вроджений жорстокий та

непоступливий характер, про який здогадався патер Вінцентій: “якесь вовчквате і ніби звіркувате княжа” [4, с. 14]. Це дає змогу говорити про ранній вияв Тіні в особистості князя. Проте запеклу й завзяту вдачу Єремії не можна вважати головною причиною зради. Свою войовничість він міг спрямувати проти ворогів України. Такий варіант не обминув і наставник-єзуїт: “Ой, коли б залучити оце звіря до свого табору, щоб воно часом потім не наробило нам клопоту. Борони Боже, як воно часом піде слідком за Криштофом Косинським та Наливайком!” [4, с. 14].

Потужним чинником впливу на свідомість Яреми стало навчання в єзуїтській колегії. Автор створює компактну модель того процесу, вдаючись до міфологічного образу демонів: “Як демони спокусники, нашіптували єзуїти нібито випадком в розмові Єремії ненависність до його віри, до його мови, і молодий гордий княжевич, як тільки вийшов з колегії, зараз пристав до католицької віри, кинув українську мову і сполячився” [4, с. 7]. Йдеться про кардинальну зміну, яка відбулася в підсвідомості князя під впливом колоніального гніту та нестримного бажання самореалізації. Відбулося витіснення одного авторитету, цього разу козацького, іншим – аристократичним.

Ще однією причиною внутрішньої трансформації могла стати потреба компенсації дитячо-юнацьких розчарувань, які пережив Вишневецький у ворожому соціумі, бо, за словами патера, молодому князяті довелося коритись і слухатись своїх менторів. Така перспектива пригнічувала від природи непоступливого та непокірливого юнака, а тому, вочевидь, закріпила дитячу мрію винищитись над усіма магнатами й королем у тому числі.

В історичному романі вчителі колегії постають носіями Тіні. Це проявляється через архетипний образ “демонів спокусників”, які, за міфологічними уявленнями українців, уособлювали сили зла (за психоаналітичним вченням – Тінь). Тому й молитва їхня є антимолитвою, схожою “на благання злих духів, щоб князь Єремія став ворогом свого рідного краю й пролив ріки рідної крові” [4, с. 16], через те “Не до Бога полинули ті палкі молитви палких фанатиків: пішли вони до темних сил...” [4, с. 16]. В такий спосіб “повернувши християнство навпаки та навиворіт” [4, с. 7]: “замість єднання та братерства між двома народами, єзуїти в колегіях посіяли пекельну ненависть та ворогування” [4, с. 7].

Архетипні концепти, якими окреслений образ колегії (мара, мрець, садукеї, фарисеї, пекельна ненависть, кров) акцентують увагу на негативному аспекті діянь її проповідників.

Активізація Тіні в душі князя, як зневага до всього українського, значною мірою породжена його перебуванням у антиукраїнському світі. І. Нечуй-Левицький з боєм наголошує, що доля Єремії не була винятковим явищем того часу. Навпаки, в цій колегії навчалися сини українських князів та панів, половина з яких попереходили на католицтво й сполячилися, ставши ворогами рідного народу. Серед них

письменник називає князів Збарзького, перевертня з роду князів Острозьких, Тишкевича, Заславського та багатьох інших. Навіть челядь перейшла на католицьку віру, перейнялася духом Речі Посполитої. Наближалась велика національна катастрофа України. Українська еліта, яка мала б захищати права та інтереси народу, ідентифікує себе з іншим, ворожим своїй Батьківщині етносом. Із цієї причини перевернуті на католицьку віру українські князі та козаки воюють проти військ Богдана Хмельницького, що фактично є братовбивством і веде до розпаду українського етносу.

Цікаво простежити, як вроджена вдача Єремії вплинула на активізацію архетипу Тіні та призвела до українського манкуртства, бо сприяла засвоєнню ним антигуманних ідеалів, які проповідувала й утверджувала колегія в душі недосвідченого князя.

Навряд чи можна погодитись із твердженням О.Поді про те, що корені зради Єремії письменник убачав у молодості та юнацькому максималізмові, недосвідченості князя, а не в жадобі слави, влади, золота (як засобу здобуття слави), які, на її думку, прийшли значно пізніше.

Справді, якщо б поруч із князем перебували інші люди, то й результат був би інший. Проте тенденція до самозвеличення була притаманною Єремії задовго до вступу в колегію. Вперше автор акцентує увагу на честолюбних мріях юнака ще в період його мандрівки до Львова: “князеві тепер здавалось, що він, виїхавши з батьківського дому, ніби одчалив од берега і пустився на те сине просторне безмежне море шукати щастя-долі й великої слави, такої слави, щоб вона затінила славу усіх князів, гетьманів і королів, засліпила увесь світ...” [4, с. 9]. Це дає підстави думати, що бажання, сформовані в юнацькому віці, переросли в мету (навіть самоціль) і залишилися фактично незмінними до кінця життя.

За теорією психоаналізу, цей первісний нарцисизм, властивий для інфантильного розвитку, в дорослому віці закладе основу для нарцисичного психохарактеру. Внаслідок відходу лібідо від об'єктів, з'являються такі ознаки характеру, як манія величчя, вороже ставлення до дійсності та садизм, який є прихованим боком інфантилізації.

Зваживши на особливості князевої вдачі (вже тоді проявився потенціал воєначальника, який міг бути спрямований на славу Україні й на лихо її ворогам), єзуїти майстерно повернули її в сприятливий для себе бік. Адже князь був ще зовсім юним, із несформованим світоглядом, моральними цінностями та національними ідеалами. Запальний та гордий, він легко піддавався чужому впливові.

Як показує аналіз тексту, у ворожому середовищі нарцисичні жадання лише зміцніли, спрямувавшись проти рідного народу, адже патер та вчителі постійно навіювали князяті, що він “зразець для дрібних українських панів, для темного хлопства й міщанства на Україні” [4, с. 7] й має вести за собою “тих темних товаряк” [4, с. 7], “те бидло” [4, с. 7], навертаючи їх на католицьку віру. Така політика

гармонізувала з Єремійним прагненням влади будь-якою ціною, а тому успішно досягнула поставленої мети. Вишневецький перестає усвідомлювати своє відступництво, а відповідно, відкидає власну Тінь.

Як зазначає Е. Фромм, особливий рід нарцисизму, проміжний між нормою та душевною хворобою, можна спостерігати в людей, наділених надзвичайною владою. Вони діють так, ніби не існує кордонів для їхніх бажань та жадоби влади: “убивають нескладне число людей, вездестроють свої дворці і “хватають зvezди”, “хотять неможливого” [9, с. 49]. Їм здається, що всі є їхніми ворогами, і, щоб подолати цей страх, мають все більше підкріплювати свою владу, свій нарцисизм. Відтак реакцією на будь-яку критику стає сплеск агресії.

Нарцистичну натуру князя засвідчують численні деталі, характерні, за Е. Фроммом, для цього типу людей: всі якості самовдоволення, надзвичайно чутлива (гнівна та депресивна) реакція на критику, безупинна мова, а також особливий блиск в очах, який “одні приймають за признак святости, а другі – за признак легкого помешательства” [9, с. 52]. При першій зустрічі Єремія чарує Гризельду “трізними чорними блискучими очима” [4, с. 34]. “Страшний вид” князя створює враження, що “це демон, але демон з неба, з одлиском якоїсь незвичайної краси” [4, с. 35].

Реакція Вишневецького на найменшу критику також цілком відповідає нарцистичній натурі: “Єремія репетував, кричав не своїм голосом. Голос його дійшов до найвищих нот. Він бігав по світлиці, трохи не ліз на стіни, часом крутився на одному місці. Очі блищали й крутились у віках” [4, с. 75]. Таке шаленство – свідчення активізації архетипу Тіні, яка за рахунок високої потужності керує вчинками індивіда й активізує негативні риси характеру: *хвальковитість, агресію, самолюбство, зажерливість, егоїзм*.

Після повернення з-за кордону для славолубивої натури Єремії стає тісним батьківський замок, здаються принизливими козацькі звичаї, неприйнятними моральні закони. Навіть віросповідання перетворюється на просту формальність – засіб для досягнення мети. На думку князя, гарантувати йому привілейоване становище могли тільки гроші. Збагачення як засіб досягнення слави стало одним із тих чинників, які визначили деградацію й штовхнули представника знатного козацького роду на стежку зради.

Хоча прямих свідчень у тексті повісті й немає, однак можна допустити, що можливість залишитися вірним своєму народові входила в суперечність із планами князя збагатитись і прославитись. Україна на той час перебувала під значним тиском Польщі, яка, придушивши козацькі повстання, відкидала найменшу можливість самореалізації: козаки втратили право самостійно наставляти гетьмана, а всі маєтності король роздавав польським шляхтичам чи повернутим на польський лад та віру панам. Така перспектива жахала молодого честолюбного князя, який хотів отримати все й одразу. Виступаючи як ворог Польщі, він міг

втратити свої маєтності й можливість займати провідні позиції. Цю ситуацію Вишневецький усвідомлював практичним від природи розумом. Зрікшись свого народу, Єремія отримав жадані права та привілеї, закріпив за собою численні земельні наділи й дістав можливість реалізувати славолюбні наміри без жодних перешкод з боку короля. Князь ненавидів давній запорізький звичай обирати гетьмана, за яким слава здобувалася через мужність та доблесть козака: “Я сам візьму свою булаву і ні перед ким не покладу її” [4, с. 29]. В цих мріях активізується архетип Тіні, який проявляється в сплесках агресії. Поштовхом до таких дій стала палка, нетерпляча вдача Єремії, яка “несла його, неначе на крилах, до призначеної високої мети, до високої ролі” [4, с. 29]. Підтверджують таку думку й акцентовані письменником риси холеричного типу темпераменту: неспокійність, агресивність, збудливість, імпульсивність, активність, піддатливість настрою (за шкалою Г. Айзенка).

Засліплений бажанням слави, Єремія не зупинятиметься ні перед чим, намагаючись примножити свої багатства: “Нехай кажуть, що хочять! (...). Моє діло хапати землі, маєтності, дбати про гроші та військо. Он це моя сила й слава! З військом я стану потужний, міцносильний. потужніший за всіх магнатів, за самого короля! З військом я зруйную Крим, завоюю Волощину, стану королем в Молдавії, скину з трону польського короля, зроблю, що схочу” [4, с. 74]. Такі мрії характерні для особистостей з високим рівнем нарцисизму, які буквально “нуждаються в славі, інакше вони можуть впадать в депрессию, а то и в безумие” [8, с. 277].

Щоб задовольнити хворобливий нарцисизм та вивищитись над іншими, Ярема будує замок “найкращий і найбільший за всі магнатські палаци на усю Польщу й Україну” [4, с. 20], робить весілля пишніше, ніж у короля Владислава, носить дорогі одяг і зброю, які сам, по-козацькому звичаю, недолюблює.

У цих деталях виділяються набуті риси характеру князя, який частково змінює прості козацькі звичаї на аристократичні риси польської шляхти. Набутий аристократизм вступає в суперечність із козацькою вдачею князя, цебто успадкованими рисами характеру: “Я князь і простак-воїн. Такий вже я зроду на вдачу” [4, с. 21]. Ця суперечність яскраво проявляється під час війни. В ній чітко простежується справжня, козацька натура Єремії, який, скинувши Персону шляхтича, вдягається в жупан з простого сукна, забороняє п'янство та їсть куліш із салом, щоб давати зразок жовнірам (пригадаймо звичаї Запорозької Січі).

Складність характеру князя досить майстерно розкриває вагома деталь: він підсвідомо прагне, щоб “козаки дали прочуханки отим нікчемним Домінікам, Конецпольським, Корецьким, Оссолінським” [4, с. 238], які вирвали з його рук славу переможця. На підставі наведеного внутрішнього стану та цілого ряду інших акцентованих деталей можна допускати, що Єремія щирим поляком так і не став. Його

зрада Україні будувалася на розрахунок їй була засобом досягнення поставленої мети. Єзуїтам так і не вдалося привити князю любов до Польщі, вони лише розвинули темні якості його душі, повернувши їх проти України.

Як наслідок нарцистичного характеру, у Вишневецького яскраво виражена тенденція до жорстокості та деструктивності. За Е. Фроммом, інтенсивність озлоблення такої людини – “его единственная защита против страха” [9, с. 55], і якщо “самовозвеличение – находится под угрозой, страх проявляется снова и приводит его в сильную ярость” [9, с. 55]. В реакції Вишневецького на перемогу козаків на Жовтих Водах письменник виділяє деталі, які тонко передають прояв страху: стоячи біля вікна, він “не бачив ні вікна, ні синього весняного неба...” [4, с. 37], лише відчув, як “у вухах задзвеніло, зашуміло, аж памороки забило” [4, с. 37]. Проте за мить у результаті посягання на предмет його нарцисизму (славу і багатство) страх змінюється гнівом: “Я буду тричі проклятий, як не задавлю України! Нема краю моєму гніву!” [4, с. 139]. Прояв люти (а отже – Тіні) можна пояснити й тим фактом, що внутрішня вичерпаність князя сублімується в зовнішню активність, а невпевненість у власних силах – в акцентовану рішучість.

У праці “Анатомия человеческой деструктивности” Е. Фромм поділяє агресію на доброякісну та злоякісну. Якщо перша виражена прямою реакцією на загрозу вітальним інтересам людини (наприклад, криваві повстання козаків, які борються за власне існування), то інша не є захистом від нападу чи загрози, навпаки, приносить біологічну шкоду та соціальне руйнування. Її основні прояви – вбивство та жорстокість – не мають на меті нічого іншого, окрім отримання задоволення [8, с. 256].

Домінуючим типом садизму в Єремії, за визначенням Е. Фромма, є некрофілія, або “любов до мертвого”. Серед специфічних умов, необхідних для розвитку некрофілії, дослідник виділяє суспільні чинники, які є вирішальними в розвитку індивіда. Для Вишневецького такими стали порядки, які панували в єзуїтській колегії, зокрема нестача ініціативи, страх, механічний порядок.

За висновком Е. Фромма, “некрофильны те люди, которые охотно говорят о болезнях, похоронах и смерти. Если они могут говорить о смерти и мертвом, они становятся оживленными” [9, с. 31]. Любов до мертвого проявилась у Вишневецького ще в молодому віці. Побачивши образ Розп’ятя в єзуїтській колегії, “молодий Єремія впився очима в ті страшні криваві виразки, у покривавлену широку виразку в боку і не міг одвести очей од тих ран...” [4, с. 1 – 12]. Не дивно, що перша згадка про війну з Московією викликає в його душі радість, адже, за словами автора, “він змалку вже любив війну, любив битви, любив славу” [4, с. 8]. Крайнім виявом некрофілії в особистості Вишневецького є те, що Єремію “тішив дух трупів та крові, неначе він набирився од його здоров’я та сили” [4, с. 26]. У старшому віці його власна перверсивна психологія проявлятиметься через часті приступи гніву та несвідомі, нав’язливі

садистські бажання. Вроджений потяг до некрофілії та садизму під впливом ворожого середовища спрямувався проти власного народу.

В образі Яреми маємо яскраво виражену вказівку на характер, у якому руйнування важливіше за творення (палив московські села, неначе татарська орда). Патологічний інстинкт жорстокості Єремії особливо яскраво проявляється в момент розправи над немирівцями. Виразні концепти: кров, сатанинська радість, дика веселість очей асоціативно зближують Єремію з дияволом, наводячи на думку, що ці дії відбуваються в пеклі, а не на землі.

Тотальна деструкція Вишневецького аналогічна відданню національної душі Дияволу, в образі якого постає “олицетворение бессознательной душевной жизни с ее подвергнувшимся вытеснению инстинктивными влечениями” [7, с. 154]. У психологічному вимірі це означає конфлікт свідомості з тотальним несвідомим, у містичному – конфлікт божественних сил з диявольськими. Таким чином відбувається перевага інстинкту над свідомістю, що є найстрашнішою духовною загрозою для України.

Е. Фромм підкреслював, що “Человек склонен идти назад и вперед, иначе говоря, он склонен к добру и злу. (...) Однако, если его сердце ожесточилось до такой степени, что его склонности больше не уравновешены, он больше не свободен в выборе” [9, с. 7]. Обравши стежку жорстокості та свавілля, князь уже був не в силі схаменутись.

Навіть сльози, які проливає Єремія, не приносять очищення та прозріння. Тінь відзначається такою могутністю, що молитва князя, “щоб Бог дав силу шляхті й неволю Україні, щоб не губив шляхти до кінця, щоб не попустив волі козакам, щоб вернув панам панщину” [4, с. 239], по своїй суті є антимолитвою. І. Нечуй-Левицький не втримується від моральної оцінки цих жадань: “Грішна була та молитва! То була молитва убійника. Злодія й великого проступця, котрий баблявся в проступках, убійництвах та в українській крові за усе своє живоття. Не дійшла вона до неба!” [4, с. 239] Цим коментарем письменник дає зрозуміти: коли Тінь володіє людиною, сягає крайньої межі, то індивід більше не здатний свідомо дивитися на речі та втрачає можливість духовного прозріння, а відтак – і очищення. Створивши для себе рай на землі, Єремія “живцем закинув у пекло” [4, с. 143] рідний народ, адже в той час відбувається кривава розправа над мирним населенням.

Незважаючи на те, що козацькі повстання також відзначаються жорстокістю, їхню агресію не можна вважати “деструктивністю і садистским желанием господствовать” [8, с. 273]. На переконання Е. Фромма, це оборонна агресія, спрямована на ліквідацію виниклої загрози життю, здоров'ю, свободі чи власності, а отже, направлена на збереження, а не на руйнування [8, с. 266 – 267]. У разі, коли народу загрожує небезпека, мобілізуються нормальні біологічні механізми, направлені на захист від неї.

На основі аналізу роману можна стверджувати, що причиною відступництва князя Єремії є виховання в антиукраїнському соціумі. Проте не можна відкидати й інших, внутрішніх причин моральної деградації, які визначили міру засвоєння князем фальшивих ідеалів. У романі “Князь Єремія Вишневецький” І. Нечуй-Левицький показує, як бажання влади у поєднанні із внутрішньою нестабільністю особистості (вроджений характер відіграв магістральну роль у перекодуванні діянь князя), може призвести до тяжких наслідків, які несе за собою зрада своєму народові. Автор наголошує на необхідності усвідомлення власної Тіні, що є важливим кроком у розвитку кожної особистості, й проводить ідею обов’язкової розплати за гріх проти свого народу. гине не лише князь, але й увесь його рід: “син Єремії Михайло був вибраний за короля. Нездужний на розум, слабкий на здоров’я, він швидко й помер. З ним погас і рід князів Вишневецьких, колись славних на Україні” [4, с. 246].

Література

1. Дзюба І. Українські уособиці як феномен світової історії // Ольжич О. Дух руїни. Вступне слово О. Зінкевича ; Післямова І. Дзюби. – К., 2007.**2. Міщук Р.** Уроки історії – уроки моральності. / Нечуй-Левицький І.Є. Князь Єремія Вишневецький : Гетьман Іван Виговський : Іст. романи : Для ст. шк. віку / Упоряд. передм. й приміт. Р.С. Міщука. – К. – С. 5 – 20. **3. Нечуй-Левицький І.** Зібрання творів у 10-ти т. – К., 1965. – Т. 10. **4. Нечуй-Левицький І.С.** Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський : Історичні романи / Упоряд. автор післямови та приміток Р.С. Міщук. – К., 1991. **5. Пола О.** Історичний роман І.С. Нечуя-Левицького “Князь Єремія Вишневецький” : роздуми над рукописом // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 44 – 57. **6. Фрейд З.** Очерки по психології сексуальності – Мн., 2007. **7. Фрейд З.** Характер и анальная эротика // Психоаналитические этюды. / Составления Д.И. Донского, В.Ф. Круглянского; Послесл. В.Т. Кондроменко – Мн., 1997. **8. Фромм Э.** Анатомия человеческой деструктивности / Пер. с нем. З. Телятниковой. – М., 2006. **9. Фромм З.** Душа человека : Перевод. – М., 1992. **10. Юнг К.Г.** Борьба с Тенью \ Избранное. Пер. с нем. Е.Б. Глушак, Г.А. Бутузов, М.А. Собуцкий, О.О. Чистяков; отв. ред. С.Л. Удовик – Мн., 1998. **11. Юнг К.Г.** Тень \ Избранное. Пер. с нем. Е.Б. Глушак, Г.А. Бутузов, М.А. Собуцкий, О.О. Чистяков ; отв. ред. С.Л. Удовик. – Мн., 1998.

The psychological, historical, cultural and social facts, which became as the reason of deviation of the main hero in a novel “Prince of Yaremiya Vishneveckiy” I. Nechuya-Levickogo, are probed in the article. Drawn a conclusion that the desire of power in combination with internal instability of personality can lead to herd results which are carried with itself by treason the people.

М.В. Берберфіш

**ЕВОЛЮЦІЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ
А. КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО В НЕОРЕАЛІСТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ
(НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗОВОЇ СПАДЩИНИ ПИСЬМЕННИКА)**

Творчість А. Крушельницького засвідчує прогресивну динаміку індивідуального стилю письменника, котра пов'язана зі значними зрушеннями в його творчій манері. Справді, достатньо поширеним явищем у мистецтві, зокрема у літературі, виступає еволюція індивідуального стилю як цілісного явища, котре реалізується як сукупність характерних особливостей творчості письменника. Це зумовлюється розвитком майстерності митця, його таланту, документальним виявом котрого є індивідуальний стиль письменника. Розвиток індивідуального стилю А. Крушельницького є недослідженим явищем його творчості.

Мета розвідки – розкрити закономірності та напрямки еволюції індивідуального стилю А. Крушельницького на прикладі прозової спадщини письменника в неореалістичному контексті.

Дефініція індивідуального стилю, за літературознавчим словником-довідником за редакцією Р. Гром'яка, характеризує цей термін як "...іманентний (властивий його внутрішній природі) прояв істотних ознак таланту у конкретному художньому творі, мистецька документалізація своєрідності світосприйняття певного автора, його нахилу до ірраціонального чи раціонального мислення, до міметичних принципів (принципів уподібнення) чи розкутого образотворення, його естетичного смаку, що в сукупності формують неповторне духовне явище" [1, с. 312]. За О. Галичем, індивідуальний стиль письменника є особливим виявом художнього методу, цілісною категорією.

Еволюція індивідуального стилю А. Крушельницького реалізується в річищі збагачення його творчості неореалістичними рисами та в загальному злеті мистецької вдачі, зображально-естетичного хисту прозаїка. Безперечно, цей стильовий розвиток має всебічний характер і визначається особливостями світогляду митця. На нашу думку, загальна картина прозової творчості А. Крушельницького дещо амбівалентна, оскільки її художня атмосфера засвідчує стильові ознаки, котрі викликають неоднозначну оцінку.

Простежується значна еволюція індивідуального стилю А. Крушельницького, що виявляється від фрагментарності, поліцентричності художнього матеріалу до неподільної цілісності всіх його складових елементів у загальній картині твору (від повісті "Буденний хліб" до романів, "Змагання", "Дужим помахом крил"). На нашу думку, у першій повісті А. Крушельницького "Буденний хліб"

індивідуальний стиль прозаїка характеризується багатовимірністю художньої дійсності, що постає неоднозначною його рисою. Суспільно-громадянська основа художнього матеріалу (життя галицької інтелігенції на зламі століть) набуває виразного філософського відтінку. Опозиція образів, котрі втілюють два покоління галицької інтелігенції, трансформується в опозицію двох світоглядних полюсів, непримиримих у своїй сутності: людини-філістера та людини-революціонера. За А. Крушельницьким, природа поступу бере свій початок у неприйнятті людиною дійсності, у непевності та спричиненому нею пошуку особистістю істини: “Тільки той дійде до відкриттів, винаходів, кого бентежить та безупинна непевність чогось нового, охота шукання нових доріг. Людина, яка вдовольниться тим, що має і що подають їй інші, – це звичайний філістер, для якого не сміють існувати загадки” [2, с. 156]. З огляду на перевагу філософського світогляду А. Крушельницького над раціонально-практичним закономірною є філософська атмосфера творчості митця, котра має різні форми втілення. У листі до М. Грушевського письменник промовисто висловлює свою внутрішню настанову: “Фільозофія, красна література – от моє життя!..” [3, с. 130]. У полі зору автора знаходяться також релігійна, психологічна, педагогічна, соціальна, родинна, національна площини зображення, наявність котрих у сукупності підпорядкованій усебічній репрезентації подій та явищ галицького життя початку ХХ ст. Унаслідок такої своєрідності художнього матеріалу твір репрезентує широку панораму відповідної дійсності, оскільки в ньому наявне осмислення її з різних боків і в різних площинах її існування. З нашої точки зору, панорамність зображення в повісті “Буденний хліб” дещо суперечлива, оскільки реалізується винятково в загальній площині художнього матеріалу, проте цілком відсутня в осмисленні автором окремих її складових (аспектів змісту). Кілька штрихів у загальному плані формують художнє осмислення певного кола життєвих реалій. Однак, на нашу думку, навіть за відсутності широкого розгортання певної площини зображення життя у творі спостерігається виявлення й акцентація автором найсуттєвіших, найвизначніших її аспектів, більшість яких органічно пов’язана з ідейно-тематичною домінантою та підпорядкована її художньому розкриттю. Негативний вплив такої творчої позиції автора повісті представлений мінімізацією глибини окремих частин картини дійсності у творі, котрим властива стислість й помітна відсутність деталізації.

Отже, на нашу думку, стиль творення полотна художньої дійсності у повісті “Буденний хліб” позначений специфічними властивостями, котрі відрізняються винятково неоднозначним характером. Повісті притаманна посилена фрагментарність змісту, котра виявляється у значній розрізненості аспектів осягнення реальності письменником (тематичне розмаїття ідейного тла) та одночасній стислості загальної картини життя у творі. З нашої точки зору, превалювання такої “розпорошеної” сутності змісту спричиняє його надмірну

поліцентричність, оскільки погляд митця сконцентрований на багатьох різнорідних площинах життя (релігійній, психологічній, педагогічній, соціальній, родинній, національній). Фрагментарність художнього полотна повісті, з нашої точки зору, зумовлена безпосередньо створенням її письменником як окремих частин, відсутністю попереднього задуму її автором як цілісного твору. Це засвідчує епістолярний доробок А. Крушельницького (листи до В. Гнатюка). Це значною мірою обкрає, обмежує плин основної думки твору. Таким чином, цілісність художнього зображення є відносною, суперечливою характеристикою повісті. Натомість роман “Змагання” та, особливо, “Дужим помахом крил” засвідчують непідробну єдність свого художнього єства – всіх складових внутрішньої форми та змісту й аспектів зображення. У романі “Змагання” спостерігається взаємопроникнення всіх сторін зображення та підходів до нього (філософського, реалістичного, психологічного тощо). Сполученість картин роману “Дужим помахом крил” реалізується на внутрішньому, причинно-наслідковому рівні, за посередництва тонкого художнього зв’язку навіть найбільш незначних смислових віянь. Роман “Дужим помахом крил” також представлений художньою панорамою доби (військові події у всьому їх розмаху, діяльність посла Лисовського та членів Державного секретаріату як типових представників політиків “старого покрою”, виступи інтелігенції за звільнення галицьких земель з-під ярма та з’єднання їх з іншою частиною української території, картини життя селян, котрі повернулися з фронту, зображення всенародної боротьби проти польських загарбників, заворушень у селах тощо). Цей твір засвідчує значний поступ способу зображення, а також вираження творчої думки. О. Грицай характеризує роман “Дужим помахом крил” як глибинну єдність усього художнього полотна навіть за наявності поодиноких відхилень від задуму: “Так само цілість подій не виявляє скрізь простолінійної перспективи, тільки – тут і там – зигзаги принагідних епізодів та питомих авторові ретардивних моментів. Але ці, чисто артистичні недостачі, – легко зрозумілі з огляду на великі розміри придуманого малюнку! – все таки не всилі нарушити вищої гармонійності в ціловиді нашого роману, створеної автором силою могутнього внутрішнього пережиття” [4, с. 7].

Багатогранна інтерпретація дійсності (багатий зміст) в повісті “Буденний хліб” виявляється, передусім, у спогадах-роздумах Івана Білинського. Вона представлена помітно стислою констатацією фактів (реалій) у їхньому плинні нібито у свідомості персонажа (його очима). Без сумніву, переважна частина цих роздумів про сучасність належить авторові, оскільки саме він є прототипом головного героя (типізація). На нашу думку, це явище спричиняє акцентацію саме на ідейному змісті твору, мінімізуючи художню форму, унаслідок чого спостерігається негативний вплив на естетичний бік зображення. Напевно, така стильова риса визначає реалістичний напрямок у творчості, проте з огляду на

сучасні автори модерні тенденції в мистецтві вона позбавляє повість “Буденний хліб” актуальності літературного стилю, зумовлює відмежованість повісті від загального літературного процесу. Отже, відносна панорамність зображення дійсності у творі позначена своєрідним утіленням, вираженням, котре викликає неоднозначне витлумачення.

Форма панорамного зображення в повісті “Буденний хліб” – раціональна констатація реалій дійсності, націлена на вираження ідеї та позначена значним рівнем узагальнення і фрагментарності (відсутністю деталізації). У повісті “Буденний хліб” розкриття головних ідей та проблематики здійснюється переважно в площині свідомості головного героя або інших персонажів, натомість у романах “Змагання”, “Дужим помахом крил” спостерігається превалювання подієвої площини зображення. У внутрішню площину переносяться тепер тільки переживання, окремі спогади; вона більше підпорядкована психологічній сфері (марення Лисовського про власну політичну діяльність у ретроспективі, душевні страждання пані Лімницької через долю своїх дітей, внутрішні поневіряння хорунжого Летивітра між людяністю та військово-патріотичним обов’язком, збентеженість душі закоханої в цього парубка юної Зосі тощо).

Таким чином, повість “Буденний хліб” пронизана реалістичною тенденцією, котра знаходить свій вияв також за допомогою принципу типізації в образотворенні шляхом художнього втілення одиничних прототипів персонажів, а також правдивого, наближеного до документального, зображення реалій суспільного життя. Так, образ Івана Білинського ґрунтується на постаті самого автора, а інший персонаж – Степан Білинський – вбирає в себе риси батька митця. Свідченням цього є епістолярна спадщина А. Крушельницького, зокрема листи до свого сина Івана, що містять відомості про родину письменника, його суперечливі стосунки з батьком, цінності тощо. Безумовно, складена з основних особистісних рис прототипів сутність художніх образів твору збагачена реальними якостями представників відповідних кіл сучасного суспільства, у зв’язку з чим в образах Степана Білинського та його сина Івана акумульовані риси двох поколінь галицької інтелігенції. Такий засіб типізації як створення одиничних прототипів позначений відносною індивідуалізацією образів.

Неореалістичні риси творчості А. Крушельницького реалізуються, передусім, у співіснуванні в художній тканині творів письменника правдивості зображення та філософського заглиблення в дійсність. Безумовно, основою змісту повісті “Буденний хліб”, романів “Дужим помахом крил”, “Змагання” є громадянсько-суспільна, національна тематика. Проте філософська думка не витікає з цієї змістової основи, вона подана письменником у відкритому, майже неприхованому вигляді поряд з національно-громадянською площиною зображення, внаслідок чого виникає значна внутрішня контрастність цих творів. Така дещо

примітивна форма породжує враження розмежованості змісту на ці два аспекти зображення, їхньої паралельної реалізації, проте не взаємообумовленості. Справді, уже в першій повісті А. Крушельницького “Буденний хліб” спостерігаються філософські узагальнення, котрі змістовно пов’язані з особливостями протилежних поглядів людини на буття та виведеною з них “концепцією” пізнання істини. Письменник крізь призму розмови свого персонажа (Івана Білинського) та його вчителя розмірковує над усезагальним поступом як наслідком необмеженості людини, її нескореності життю та жаги пізнання. Такий світогляд А. Крушельницький називає революційним. У романі “Змагання” форма співвідношення та художнього взаємозв’язку суспільно-громадянського тла та його філософського осмислення еволюціонує, оскільки глибока внутрішня єдність цих двох аспектів змісту твору незаперечна. Філософські роздуми митця занурені у своєрідну метафізичну оболонку сну головного героя твору Заячківського. Картина сну пройнята міркуваннями про рівновагу буття, котре вимагає від людини повної реалізації її потенціалу: “Всяка людина дістає свій талант у руки і мусить принести на суд усе, що приробила. Мусить виказатися, що нічого не занедбала. ...Кожний її ступінь повинен бути синтезом всіх її діл, всієї спроможности” [5, с. 50 – 51]. Зміст роману глибоко розкриває думку про гармонію вічності, одиницею якої є людина, оскільки сюжет є показом двох персонажів, на прикладі діяльності яких письменник доводить згубність неусвідомлення свого обов’язку перед народом, перед буттям, перед вічністю, занедбання своїх можливостей унаслідок гонитви за владою та матеріальними принадами.

Отже, еволюція індивідуального стилю А. Крушельницького виявляється також у видозміні синтезу цих аспектів зображення, котра відбувається в напрямку від експліцитного до імпліцитного вираження філософської думки. Таким чином, творчість письменника насичується неореалістичними рисами внаслідок набуття художнім полотном особливого філософського підтексту, а також вплетіння в загальну подієву канву нетенденційних, формотворчих елементів на противагу ідейній націленості першої повісті митця. Передусім, виразним та яскравим прикладом цього явища у творчості А. Крушельницького є зображення сну центрального персонажа роману “Змагання”, представленому в надреальній площині. Справді, така еволюція індивідуального стилю письменника робить його творчість складовою річища модерних тенденцій в українській літературі 20 – 30 – х років та наділяє твори “Змагання”, “Дужим помахом крил” безперечною актуальністю з мистецької точки зору. Перспективні прояви роману “Дужим помахом крил” полягають, передусім, у широкій філософській концепції нації та її існування в зовнішньому просторі. Митець наділяє твір глобальним підтекстом, сутність якого – у глибокому аналізі ества нації в умовах бездержавності, позначеному філософським відтінком. Роман пройнятий упередженою ідеєю визволення українського народу

лише частково. Це спрямування не є в ньому першорядним, воно тільки зовнішньою площиною зображення. Твір містить погляд автора на націю як гіпотетичну та потенційну етнічну, культурну спільноту та особливості її життя за обставин бездержавності, потреби боротьби за самоозначення. Отже, митець аналізує вплив контексту на явище, доводить цивілізаційну та культурну дезорієнтацію народу в умовах вимушеної боротьби за окремішність. Низка міркувань з цього приводу втілена у листі А. Крушельницького до свого сина Івана: "... доки нація поневолена, вона мусить воювати за волю, за свою державу. Що ж для неї гарні ідеали культурности, братерства народів і т.п. Що для неї пацифізм? Все – зрадництво інтересам її волі до відстоювання держави! А як інакше виглядає те все у вольної державної нації!" [4, с. 158]. Фактично спостерігається надання певному явищу відповідної форми: відсутність державності зумовлює відсутність цивілізації (війну та її невідворотні наслідки: аморальність, занепад загальнолюдських культурних та моральних цінностей).

Отже, роман "Дужим помахом крил" репрезентує помітну еволюцію індивідуального стилю письменника, представлену глобалізацією творчого мислення, позбавленого тенденційності, ідеологічності та наявної, наприклад, у повісті "Буденний хліб", відвертої критики соціально-громадянської дійсності. Таким чином, з нашої точки зору, романи "Дужим помахом крил" і "Змагання" є виявом еволюції стилю А. Крушельницького в контексті неореалізму, спрямованому до формотворчості та аналітичності, а також філософської забарвленості зображення.

Таким чином, еволюція індивідуального стилю А. Крушельницького позначена загальною спрямованістю до посилення художності внутрішньої форми творів, до збагачення творчості письменника філософськими акцентами на суспільно-громадянському тлі. Отже, творчість митця набуває неореалістичних рис. Безумовно, стильовою домінантою повісті "Буденний хліб", романів "Змагання", "Дужим помахом крил" є саме реалістичність, проте поступове насичення цих творів модерними тенденціями безсумнівне. Індивідуальний стиль А. Крушельницького у цих творах тяжіє до панорамності зображення, котра також еволюціонує від фрагментарності та деякої "розпорошеності" до органічної єдності художнього полотна як мистецького явища.

Література

1. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка. – Київ, 1997. – 752 с. **2. Крушельницький А.** Буденний хліб. Рубають ліс. – Львів, 1960. – 398 с. **3. Листи А. Крушельницького** // Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог. – Львів : ЛНБ імені В. Стефаника, 2002. – 292 с. **4. Грицай О.** Каталог видавництва

“Чайка”. – Львів : Чайка, 1925. **5. Крушельницький А.** Змагання. – Київ та ін. : Чайка, 1921. – 415 с.

УДК 821.161.2

О.О. Бровко

НОВЕЛІСТИЧНІСТЬ КОМПОЗИЦІЇ РОМАНУ ЯКОВА КАЧУРИ “ОЛЬГА”

Жанри стикаються, як крижини під час криголаму, вони торосяться, тобто утворюють нові сполучення, які виникають із єдностей, що існували раніше. Це наслідок нового переосмислення життя... Злами жанрів відбуваються для того, щоб у зрушенні форм виразити нові життєвідношення

В. Шкловський

У літературознавстві останніх років набувають актуальності дослідження різних текстуальних рівнів. Відповідно до наратологічних теорій науковці звертають увагу на відмінності дискурсу та дієгесесу, зосереджуються на часових відношеннях між подіями в історії та їх місцем в архітектоніці оповіді. У контексті цих пошуків вирізняється малодосліджений елемент художнього тексту, традиційно названий вставною новелою. Вітчизняні студії над проблемами новелістичної поетики починаються з праць І. Франка. Окремі спостереження над жанровою природою новели містяться в розвідках О. Дорошкевича, В. Коряка, О. Білецького, Ф. Якубовського. Дослідник О. Реформатський наголошував на розмаїтті новелістичного світу, через яку наративна новелістична композиція ніколи не постає в чистому вигляді, а співіснує в першу чергу з семантичними моментами. У роботі “Досвід аналізу новелістичної композиції” (1922) окреслено основні теоретико-методологічні засади структуралістського підходу до аналізу художнього тексту. Серед теоретичних праць вирізняються роботи М. Йогансена “Як будується оповідання” (1928), Г. Майфета “Природа новели” (1929), Ю. Мартіча “Путь новели” (1941). Літературознавець В. Фащенко звернув увагу на факт, що в 50-ті роки до проблем поетики новели звертаються самі письменники, тоді як у 60-ті з’явилася низка проблемних статей у зв’язку з піднесенням жанру новели (Ф. Білецький “Оповідання. Новела. Нарис” (1966), М. Малиновська “Синтез важкої води. Новела одного року” (1967), В. Фащенко “Новела і новелісти” (1968) [1, с. 12 – 13].

У своєрідному ракурсі висвітлював питання новелістики Л. Виготський, надаючи в парадигмі “текст – читач – автор” перевагу читачеві [2, с. 140 – 156]. Дослідник зосереджується на двох ключових поняттях, які окреслюють структуру новели – матеріал та форма, розглядає текст на структурно-морфологічному, герменевтичному та екзистенційному рівнях, проте структуру новели пов'язує з викладом реальних подій, а не притаманними новелі діями актантів та їх комунікаціями.

Вибір матеріалу для нашої студії зумовлений такими чинниками: 1) інтенсивністю функціонування вставних конструкцій у романних оповідях; 2) ступенем попередньої наукової розробки обраних творів; 3) прагненням простежити взаємодію новелістичних та романних структур на прикладі текстів різних історико-поетикальних парадигм. Згідно з тематикою наукової конференції ми обрали твір Я. Качури “Ольга”, суголосний літературно-краєзнавчій проблематиці, оскільки значна частина подій у романі відбувається в Донбасі. Ми звернулися до проблеми особливостей функціонування новелістичних конструкцій в якості вставних елементів.

Метою нашої розвідки є дослідження зв'язків основного та вставного текстів на матеріалі роману Я. Качури “Ольга”. Теоретико-літературні погляди на взаємини таких текстів відзначаються неоднорідністю. Перш за все потребує уточнення дефініція поняття “вставна новела” в контексті наративної практики. У пошуках методологічних засад дослідження тексту ми звернулися до концептуальних положень Ж. Женетта з проблем розповідного дискурсу. Теоретик наголошує, що оповідь (розповідний дискурс [le discours narratif]) може існувати настільки, наскільки вона розповідає деяку історію [histoire], за відсутності якої дискурс не є оповідним [3, с. 66]. Розповідач може перебувати зовні або в історії, яку розповідає, бути або не бути її персонажем. За спостереженням дослідника, зазвичай використовують французьке слово *gesit* [розповідь, оповідання], не звертаючи уваги на його неоднозначність, часом не сприймаючи її зовсім, і деякі проблеми наратології, мабуть, пов'язані саме з таким зміщенням значень слова. У своєму першому значенні *gesit* позначає оповідне висловлювання, усний або писемний дискурс, який викладає деяку подію або низку подій. У другому значенні, менш поширеному, але можливому в теоретичних дослідженнях змісту оповідних текстів, *gesit* позначає послідовність подій, реальних або вигаданих, які складають об'єкт цього дискурсу. У третьому значенні, мабуть, найбільш архаїчному, *gesit* також позначає якусь подію, проте це не подія, про яку розповідають, а подія, що полягає в тому, що хтось розповідає щось, – власне акт оповідання як такий. Водночас англійське літературознавство запозичило з французького спеціальний термін на позначення вставної історії. Термін *mise en abyme* був запроваджений Андре Жидом на позначення твору у творі: “У творі мистецтва я хотів би знайти самий

суб'єкт цього твору, переведений у масштаб персонажів... Так, у певних картинах Мемлінга або Квентіна Мециса невеличке кругле й темне люстро віддзеркалює інтер'єр кімнати, в якій ця картина малюється" [4, с. 278].

Пропонуючи цю дефініцію, письменник шукає аналогії в геральдиці, "коли на щиті малюють менший щит "en abyme", там, де він звужується". Дослідження Л. Деленбаха "Дзеркальна оповідь: есе про *mise en abyme*", опубліковане англійською під назвою "Дзеркало в тексті" (1989), пропонує таке розгорнуте визначення: "будь-який аспект, вміщений у творі, який виявляє схожість із твором, включає його в себе" [4, с. 279].

Подібні думки спостерігаємо в Ю. Лотмана, який назвав подвоєння найпростішим видом виведення кодової організації до сфери усвідомлено-структурної конструкції. Саме завдяки цим положенням ми спробуємо розкрити взаємодію романного та новелістичного текстів Я. Качури. Структурування творів відбувається на різних рівнях: циклічному та романному: "На відміну від циклічного, романний спосіб komponування набагато міцніше в'яже окремі частини – і конкретними наскрізними мотивами, і принципом зіставлення – протиставлення – зіткнення незалежних сюжетних новел з великими частинами-розділами, які ґрунтуються на попередніх самостійних оповіданнях: вони цементують твір і не можуть існувати поза рамками цілого ("Тронка" О. Гончара, "Хто дивиться на хмари" В. Конецького, "Добрий диявол" П. Загребельного) [1, с. 210].

Отже, вставна конструкція сприймається літературознавцями як один із засобів формування категорії художнього часу, феномен поетичного тексту, елемент внутрішньої композиції. Російська дослідниця О. Лебедева зазначає: "Внутрішня композиція новели (як частини роману) вступає у взаємозв'язок із внутрішньою композицією власне роману: частини та ціле співвідносяться між собою засобом алюзій, контрастивних опозицій, гносеологічних метафор, інтермедіальності" [5, с. 20].

Послуговуючись висновками А. Юриняка, зазначимо, що є новели, що в кількох рядках тексту встигають повести за собою читача крізь десятки літ (розмах у часі) або десятки географічних пунктів (просторовий розмах); це, так би мовити, короткі твори з довгим виміром уяви. А є новели, що не претендують на швидке пересування читачевої уяви ні в часі, ні в просторі, – що так висловимось – "нагнітають її на місці" глибиною образів – сцен" [6, с. 188]. Саме за першим принципом новелістичної композиції структуровано текст Я. Качури "Ольга".

Яків Дем'янович Качура почав друкуватися з 1923 року. Окремими виданнями вийшли оповідання "Дві сили", "Історія одного колективу" (обидва – 1925), збірки оповідань "Без хліба" (1927), "Похорон" (1929) тощо. У романі "Чад" (1929) письменник художньо осмислив події Першої світової та громадянської воєн. У 1940 році написано історичну

повість “Іван Богун” та збірку “Щастя”. Нариси та репортажі Я. Качури періоду Великої Вітчизняної війни було присвячено епізодам фронтового життя. У травні 1942 року в боях під станцією Лозовою Харківської області письменник потрапив у полон, загинув у фашистському концтаборі в Донбасі в жовтні 1943 року. Творчість Я. Качури репрезентує взаємодію новелістичних, нарисових та романних текстів, симбіоз цих прозаїчних жанрів та розмаїття внутрішніх жанрових перетворень. Прагнення митців стисло відбити епічні простори життя й мікросвіт особистості диктували, за словами В. Фащенко, змішування жанрових форм. Новела та роман постають відкритими жанровими структурами, що мають значні можливості для експериментування в галузі форми. “Блакитний роман” Г. Михайличенка, повісті “Тринадцять епізодів” І. Ле та “Гавриїл Кириченко – школяр” І. Микитенка мали форму новели. М. Куліш писав І. Задніпровському: “Я вже гадаю так: хай буде композиція поламана, хай будуть шматки – не можна ж таку епоху, як війна і революція (1914 – 1922) убгати, впихнути в одну клітку. Чи не вжити комбінації – ліричні відступи, епістолярна форма (листи до героїні) + щоденник + окремі короткі, стислі і енергійні новелки?” [7, с. 95]. Подібна художня практика спричинила появу на світ роману Я. Качури “Ольга” (1931), побудованого як переплетення трьох текстів: один розповідає про письменника Юрія Сокола, другий, присвячений написанню ним повісті, є проникненням у творчу лабораторію митця, а третій – листи Ольги до Сокола. Якщо перший текст є витвором Я. Качури, то наступні створюють герої роману. У творі історії реальних осіб переплітаються з долями літературних персонажів, подіями з життя Юрія та Ольги. У тексті наявні багатофункціональні випадки подвійного кодування, чисельні включення можна читати і як однорідні з основним текстом, що їх обрамлює, і як різні з ним. Інерційний розподіл художнього світу роману на первинний (авторський, реальний) та вторинний (ілюзорний) у процесі читання зазнає “дзеркальних” змін. Унаслідок акцентування постійних попереджувальних сигналів про початок тексту (Дорога Оль-Оль! Юрію Максимовичу! Дякую за пораду! “Літературна корида”, “Друга жертва” тощо) центр уваги переноситься з повідомлення на код. Саме цей текст, творений письменником Соколом, через сплетіння з епістолярними включеннями відіграє роль не субтекстових елементів, а набуває функцій справжньої реальності. Я. Качура пише: “Справді, все, що тут лежить переді мною, листи, повість і щоденник, – факти. Вони можуть і правити за документ змагання, боротьби і радощів моїх героїв? Здається, що можуть...” [8, с. 31].

Загалом новелістичні включення відзначаються зміною оповідача, уведенням мотивів обрамлення, групуванням нових дійових осіб, пов’язаних власною фабулою, наявністю герметичного завершення історії або закоріненість розв’язки в первинну оповідь. Повість, задум якої виникає в Юрія Сокола на початку роману, упродовж розвитку сюжету

набуває цих ознак, проте фрагментарний вставний текст відзначається власною семантичною специфікою. Зокрема, звернемо увагу на специфіку художнього відтворення краєзнавчого аспекту в романі “Ольга”. Дослідники відзначали, що сторінки, в яких розповідається про Донбас, місцями перевантажені матеріалом описовим, фактами, що не піднімаються до рівня художності, особливо це ілюструють ті моменти, де письменник розповідає про доменний та вальцювальний цехи, про шахту “Смолянка”. Однак це була нова тема для Я. Качури, персонаж якого зізнається, що писати справжні нариси з шахтарського життя – нелегка річ.

Зовнішня неузгодженість сюжетних ліній компенсується взаємодією текстуальних включень та романного тексту. Це виявляється, насамперед, через спільну проблематику роману Я. Качури та повісті, яка народжується в уяві Юрія Сокола, завдяки листуванню Юрія з Ольгою (проблема мистецтва, питання творчого процесу, естетичний бік праці, співвідношення мистецтва та дійсності), а також через подібність засобів образності.

Польський літературознавець Є. Кухарський у дослідженні “Поетика новели” писав, що ідеалом новелістичної композиції є концентрація уваги на розкритті одного протиріччя, своєрідне самозречення від докладного показу багатогранності подій і характерів. Кожний додатковий елемент чи рівнозначний тому, що є вже в тексті, відриває увагу від головного і тим самим послаблює безперервність і напругу оповідуваної цілості [9, с. 318]. Вихідна буттєва ситуація в аналізованому фрагменті має ознаки конфліктності: “Четверо прозаїків, поет і критик – на вокзалі беремо квитки. Життя глузливе: то діди до Криму їздили по сіль, а це – онуки на Донбас по настрій...” [8, с. 90].

Сюжетність більшості вставних компонентів сягають романної оповіді “Ольги”, породжують рефлексійні роздуми головних персонажів. Ось як передає Юрій Сокіл свої складні враження від споглядання роботи в доменному цеху: “Прихильники здорових вражень позадирали голови і дивляться на домни (їх вражає груба механічна сила). Я так не можу. Я прислухаюся. Завод, поєднання людей з машинами – це не про мене. Я шукаю внутрішнього змісту, гармонійного поєднання людського хисту, колективного спрямування людської думки з певною метою, що дає на цьому світі певне задоволення. Я шукаю те, що зветься “душею заводу”, а тимчасом мені промикається в вухах неясний, хаотичний гул і брязкіт тисяч тонн заліза” [8, с. 92].

Тематична лінія, присвячена Донбасу, набуває органічного втілення в жанрову форму нарису. У дискусіях про роман і нарис у 20 – 30-ті роки багато говорилося про жанровий різновид, за яким закріпилася назва “репортажний роман” чи “нарисовий роман” [10, с. 148]. Репортажна достовірність хроніки перебування групи літераторів на Донбасі не відзначається високою художньою цінністю. Проте, на нашу думку, ці локальні хронотопи “Ясинувата”, “Сталіно”,

“Смолянка” розширюється, переплітаються з фольклорним та естетико-художнім матеріалом: “Ха-ха, моя наївна, дорога бабусю з Тихого Кута. Якби ти потрудила свої кістки з кладовища й приїхала зі своїм онуком на Донбас, ти б тут побачила, що варті всі твої казки про огненного змія. Я б нічого не хотів: нехай би ти побачила, як сипле іскрами мартен” [8, с. 95].

Іноді автор вдається до сатиричних засобів зображення, текст постає в політичному дискурсивному вимірі: “Йду за вагонетками, що перед цим повезли охолоджений чавун. Які розкішні, замашні бруски! Мене охоплює ліричний настрій...Що, якби, припустімо, таким бруском та вчистити по голові самого пана Болдуїна? Рація. І тут же згадую про наших дорогих сусідів: пана Юзефа Пілсудського – їм теж можна б по брусочкові, але нехай” [8, с. 94]. Це переплетення також відбувається в грайливій, а подекуди – іронічній площині: “Справді ми, інтелігенти, в охайних краватках, вчищених черевиках і костюмах з “Київ-одягу” смішні серед цієї клеїтної маси вагонеток, паровозів і машин. Зажужелені, засмальцьовані робітники навіть не дивляться в наш бік – їм ніколи” [8, с. 93]. На наш погляд, цей епізод частково суголосний фрагментові з “Вальдшнепів” М. Хвильового, коли український інтелігент Карамазов, розуміючи значення міста, на доволі провокаційне питання Аглаї, чи завершує він нову поему, з невдоволенням наголошує, що працює в економічному органі і його цікавить питання про зниження цін. Дослідник А. Юриняк висловив цікаві міркування: “Справжніх пролетарів-робітників у творах М. Хвильового ви майже не зустрінете. Питаєте – чому? Адже вони були в українських містах, були на фабриках, копальнях, по різних індустріальних підприємствах? Так, були і є. Але Хвильовий бачив, що, незважаючи на гучну більшовицьку пропаганду і заперечуючи її, робітництво українських міст і фабрик, як і колгоспне селянство, не господарі, а наймити” [8, с. 103]. Окремими деталями Я. Качура передає подібний загальний настрій і складний психологічний клімат: “Над вагонами – крикливий гамір. Кляне чиясь одинока лайка. Нестримні ручаї заробітчан, робітники штурмують, заливають поїзд, що йде на Сталіно” [8, с. 87]. Показовими в цьому контексті є такі спостереження письменника Сокола: “Аж тут я пересвідчився, яка разюча – неймовірна дисципліна в Сталіно. Селяни, щоб їм краще сприймалася доповідь – тимчасом лузгають насіння. Культурна аудиторія тимчасом переповідає злободенні новини (на задніх лавах в летючої пошти граються), а сталінець, чи взагалі донбасівець, спроможний вислухати якнайдовшу доповідь, не розтуливши рота, сидячи на одному місці. Героїчна витривалість!” [8, с. 88 – 89].

Роздуми письменника та його персонажів про трудівників Донбасу органічно поєднані з лаконічними пейзажними замальовками: “Блиск рясної сітки електричних ліхтарів голубить очі. Різкі сигнальні гудки – упевнено пересуваються платформи з “чорним золотом”. Темна ніч сприймається, як запах прозодежі. Териконів, димарів не видно: їх

можна тільки відчувати в передранковій імлі. Усе підкорено одній меті, і навіть хмари, що осіли на ніч на виднокрузі, застигли, як один суцільний шар вугільної породи. На широкому просторі, проміж вагонами, снують, перекликаються заробітчани. Це майбутні гірники. З далеких сіл і хуторів цілого неосяжного Союзу: личаки, подерті чоботи і постолі – приїхали шукати долі...Ділове, без ніякої тобі поезії, виходить сонце” [8, с. 86 – 87]. Більш емоційно змальовано головну прикмету урбаністичного пейзажу нашого краю: “Терикон – краса кожної копальні. На Смолянці він найкращий: як дика гора, високий і стрімкий” [8, с. 96]. Загалом у цій частині Я. Качура широко послуговується публіцистичними засобами, додає нарисові відступи, проте в романі переважає прагнення показати красу людської праці, її естетичний аспект, досягнути поняття натхнення та творчого задоволення.

Таким чином, новелістичні включення постають як складні метадієгетичні конструкції, оскільки оповідний текст може поєднувати не одну історію, а декілька, які співвідносяться між собою. Новелістичність постає жанротворчим чинником, а побудова романного тексту забезпечує вставному тексту змістову та естетичну самостійність. Я. Качура створює фіктивну розповідну ситуацію, в яку вплетені внутрішні розповіді Юрія та Ольги, передає враження живої розмови. Зміцнюючи претензію на правдивість, автор налаштовує читача і збільшує напруження, пов’язує кілька, на перший погляд, тематично самостійних, окремих розповідей у завершену єдність. Саме цей, на перший погляд, елективний текст створеної Юрієм Соколом повісті та історії її написання синтезує основну проблематику роману Я. Качури. Послугуючись теоретичним узагальненням Ю. Лотмана, спостерігаємо, що між двома текстами встановлюється дзеркальність, однак те, що здається реальним об’єктом, виступає тільки як спотворене відображення того, що нам здавалось відображенням [11, с. 593]. Отже, маргінальне текстуальне поле вставного новелістичного включення відбиває основний зміст твору й перетворюється на центральне сплетіння авторських кодів. Як бачимо, мистецькі форми, пов’язані із технікою віддзеркалення, розривом суб’єкта-об’єкта, зумовлюють функціонування новелістичних включень в якості важливих поетикальних елементів у стильовому масиві вітчизняної експериментальної прози. Відповідно це питання, на нашу думку, становить перспективний аспект подальших досліджень модифікацій вставних новел.

Література

1. **Фащенко В.** Із студій про новелу : Жанрово-стильові питання. – К., 1971. – 213 с.
2. **Выготский Л.** Психология искусства. – М., 1987. – 416 с.
3. **Женетт Ж.** Повествовательный дискурс [Discours du récit] // Женетт Ж. Фигуры : В 2-х томах. – Т. 2. – М., 1998. – С. 60 – 281.
4. **Енциклопедія постмодернізму** / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – К., 2003. – 504 с.
5. **Лебедева О.** Поэтика новелл Джона Фаулза :

Автореф. дис.... канд. філол. Наук : 10.01.03. – Великий Новгород, 2005. – 24 с. **6. Юриняк А.** Літературний твір і його автор : Монографія літературного факту і критичні нариси. – Бенос-Айрес : Перемога, 1955. – 289 с. **7. Лист М. Куліша до І. Дніпровського** від 24.XII.1924 р. // Прапор. – 1958. – № 7. – С. 95. **8. Качура Я.** Вибрані твори : В 2-х т., 1958. – Т. 2. **9. Kucharski E.** Poetika noveli. – Lwow, 1936. – 320 с. **10. Копистянська Н.** Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів, 2005. – 368 с. **11. Лотман Ю.** Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світ. літ.-крит. думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 1996. – С. 581 – 595.

The thesis presents the research of the heterogeneous character of the author's consciousness of Y. Kachura. Narrative strategies of the prose by Y. Kachura allow speaking about close contact between modern and traditional ways of organization of writer's fictional texts. Methods of organization and existence of narrative texts are modeled into centric and acentric, linear and non-linear types, traditional and non-traditional types of narrative structures.

УДК 821.112.2-94.09+929 Грасс

С.А. Будурацька

АНТРОПОДИЦЕЯ ГЮНТЕРА ГРАССА У МЕМУАРАХ “ЦИБУЛИНА ПАМ’ЯТІ” ЧЕРЕЗ НАРАТИВ ОПОВІДАЧА

Проблема людини, її місце та призначення в світі, починаючи з минулого століття, виходить на провідне місце філософсько-літературної рефлексії. На порозі ХХІ ст., при аналізі основних тенденцій та можливих перспектив розвитку світової літератури та цивілізації ми не можемо відмахнутися від сумного досвіду сучасної історії – двох світових та безлічі локальних війн, небезпечної екологічної ситуації, духовного “чорнобиля”, що робить актуальною тему виправдання людини, доцільності її перебування на планеті. Ця проблема отримала назву антроподицеї (від грецьк. anthrōpos – людина та dike – справедливість, буквально виправдання людини). Вагомий внесок у постановку та розв’язання цього питання зробив релігійний філософ, представник “київського кола” філософів Микола Олександрович Бердяєв (1874 – 1948).

Якщо антропологічна проблематика має багатовекторне спрямування, то антроподицея, як правило, стає предметом аналізу релігійної філософії. У православній релігійній думці сам термін “антроподицея” та відокремлення проблеми вперше запровадив

П. Флоренський. Антроподицея, на його думку, повинна доповнити теодицею. Але як цілісна концепція проблема виправдання людини у працях П. Флоренського не представлена [1, с. 241].

М. Бердяєв також звертається до питання людиновиправдання, яке стає, на нашу думку, одним із провідних в його філософії. Оригінальність антроподицеї М. Бердяєва полягає у підкресленні креативної природи людини, у розумінні творчості як продовженні справи Бога: “Тема про творчість, про творче призначення людини – основна тема мого життя... Творчість не потребує виправдання, вона виправдовує людину, вона є антроподицеєю” [2, с. 7].

Ім'я Гюнтера Грасса, сучасного німецького письменника, володаря Нобелівської премії по літературі відоме на весь світ. Після виходу в світ мемуарів “Цибулина пам'яті” (“Beim Hauten der Zwiebel”, 2006), де Грасс визнає те, що служив у військах СС, письменник опинився в центрі палких дискусій. Проте серйозне читання мемуарів показує, що питома вага спогадів про СС вельми мала в порівнянні з багаточисельним, складним, неоднозначним образом автора. Істерія, викликана публікацією цієї нібито викривальної біографії, затемнила її суть, її багатогранність, її глибину. Саме “Цибулина пам'яті” є цікавим об'єктом дослідження феномена антроподицеї в літературно-теоретичному та філологічному аспектах.

Цибулина в книзі – символ не тільки пам'яті, але ще й історичної провини німців. Грассу не потрібно терти очі цибулею – і у вісімдесят він переживає помилки своєї юності. Не міг він не вірити у фюрера і перемогу Німеччини – всі вірили... Мріяв про військову славу, подібно герою своєї повісті “Кішки-мишки”. І лише в американському таборі для військовополонених вперше побачив фотографії концтаборів: “... *ибо мы не верили тому, что он нам показывал – чёрно-белые фотоснимки из концлагерей... Я видел горы трупов, печи крематориев. Видел голодных, истощённых, превратившихся в ходячие скелеты людей из другого мира. В это было невозможно поверить*” [3, с. 254]. Спогади про службу в СС позбавлені сентиментальності та ностальгії: Грасс лише дивується з своєї сліпоти і тому, як йому вдалося вижити на цій війні. У кожному ефрейторі, що ділив з ним хліб і нічліг, він шукає янгола-охоронця, що врятував його, щоб всі подальші роки і книги стали спокутуванням. Болісне почуття провини всієї нації письменник намагається приглушити цією “цибульною” сповіддю. Тим Грасс несвідомо шукає на виправдання, виправдання за допомогою творчості, адже “...творчість виправдовує людину, вона є антроподицеєю”.

У будь-якому літературному творі відображена дійсність постає у вигляді системи образів, яка в прозаїчному творі складається з сюжету, образів дійових осіб та образу автора оповідача. Образ автора ми розглядаємо через заломлення в структурних особливостях наратива, об'єктом якого є художній текст, який передає інформацію про реальні або вигадані події, що відбуваються в часовій послідовності.

Антроподією Грасса має сенс розглянути через призму поняття про наратив, або нарацію.

Ж. Женетт, чия наратологічна аналітична система багато в чому перетинається з теорією Ф. Лежена, висловлює концепцію наративних інстанцій в книзі “Фігури” [13]. Ступінь дистанційності автора від інформації, що подається, і міра достовірності інформації, пропонованої читачу автором, носить у Женетта назву наративної модальності, розподіл ролей у межах дискурсу між автором, читачем, оповідачем і героєм – наративної полімодальності. При цьому автор виносить за межі власного літературного тексту, це обличчя позатекстове. У середині наратива його іпостасю стає розповідач. Наративну модальність еготекста Женетт називає автодієгетичним наративом, де присутні завжди два актанта – “Я” оповідаюче та “Я”, що оповідає [4, с. 240].

Залежно від того, чи присутній наратор у власній розповіді хоча б як свідок, наратив може бути або екстрадієгетичним, або інтрадієгетичним. Якщо автор оповідає про себе самого, наратив стає гомодієгетичним, якщо про інше – гетеродієгетичним. Всього ж Женетт формулює чотири види наратива, найбільш застосовні для автобіографічного (автодієгетичного) дискурсу: екстрагетеродієгетичний (можливість автобіографії від третьої особи), екстрагомодієгетичний, інтрагетеродієгетичний і інтрагомодієгетичний. У просторі двох полярно протилежних наративів – екстрагетеродієгетичного та інтрагомодієгетичного – автобіограф найбільшою мірою розкриває образ героя-протагоніста, в двох інших – екстрагомодієгетичному та інтрагетеродієгетичному розгортається вимірювання розповідача [5, с. 167].

Належить визначити структуру типів оповідачів і розглянути питання про авторську присутність у творі. Це, на перший погляд, лінгвотекстологічне завдання вказує на проблему міжкультурної компетенції. Йдеться не про сприйняття іншої культури через “шори” традиційних стереотипів (“СС – це зрада”), але і про спробу зрозуміти складний шлях пізнання і прозріння цілого покоління.

У якомусь значенні, мемуарна література (суб’єктивована епічна проза з розповідачем, що оповідає у формі 1-ої особи) і є головним героєм книги. Роль розповідача активна в самій дії, він одночасно є і оповідаючим суб’єктом, і об’єктом оповідання. Постійними ознаками мемуарної літератури є достовірність, спостереження, реалістичність, опис повсякденного життя, фактографічність, використання техніки ретроспективи, а також апеляції до життєвого досвіду, вільне поводження з датами, не рідко відсутність гумору.

Головним джерелом інформації про минуле стають особисті спостереження. Читачу не надані докази реальності того, що відбулося. Вирішити, чи це вигадка письменника чи реальність, він може тільки шляхом співвідношення наданих фактів з іншими фактами. Неповнота

фактів і неминуча однобічність інформації компенсується безпосередністю сприйняття або фактичними подробицями.

У книзі ми бачимо з'єднання двох типів оповідача: авторське “я” (інтра-гомодієгетичний наратив) та аукторіальний оповідач (екстра-гетеродієгетичний наратив) [6, с. 27].

Як відомо, існує дві форми оповідального “я”: об'єктивна та суб'єктивна. У Грасса ми бачимо суб'єктивне “Я”, що робить книгу більш індивідуалізованою, збільшує ілюзію реальності. Оповідач діє в зображеному світі, розказуючи про те, що він переживає та спостерігає.

У сучасній літературі, якщо письменник ототожнює себе з героєм книги та оповідальним “Я”, це означає, що він хоче говорити широко, схвильовано, чесно. Письменник сповідається перед своїм читачем, таким чином, він насичує тканину твору особливою емоційністю і живою інтонацією. Але, не дивлячись на ці переваги, у цієї форми оповідання є свої недоліки. Оповідач може описати або розповісти читачу лише про ті події, очевидцем або учасником яких він був, або про них йому хтось розповів. Він не може описувати достовірні відчуття, емоції, думки інших персонажів, тільки свої.

Знання фабульних подій оповідачем Грасса ніяк не мотивується, але читач і не вимагає цього, він сприймає таке знання як щось природне. Статут істинності дає автору можливість прямо висловлювати свої оцінки та думки.

Мемуарна література співвідносить ім'я автора з конкретною особою. Особисте ім'я автора є в творі центром тяжіння всього тематичного і мовностилістичного матеріалу, який служить меті розкриття “Я”. Проте соціальний характер особи розкриває його емоційна взаємодія з іншими “Я” (батько, мати, друзі, товариші по службі, дружина). Ім'я власне в даному творі є особливим феноменом і по частоті вживання, і по своїх функціях. Конкретні імена творять культуру та історію. Ці образи складають невід'ємну частину сюжету і входять в мікросвіт “Я” не тільки як існуючі реально, але і як реальність вигадки. Цибулина пам'яті, яку очищає Грасс, – дуже слизька і гладка, чорнило минулого розмивається на її шкірках. Тому Грасс не читає – записує наново. Тут йдеться про жанрові особливості мемуарів, що мають два часові плани: тобто подвійна точка зору письменника на події: так він сприймав їх у реальному бутті, а такими – з урахуванням накопиченого життєвого досвіду, суспільної думки – вони постають у свідомості автора через роки [7, с. 333].

Аукторіальний оповідач – незримий, непозначений в тексті оповідач. Ця позиція характерна в першу чергу для різних документальних жанрів, що стоять на периферії художньої літератури, таких як мемуари, нариси. У даній оповідній формі про героя мовиться як про людину, яку автор знав особисто, йому відомі всі особливості зовнішнього і внутрішнього світу героя, проте причетність оповідача до фабули цим обмежується. Оповідач виступає в ролі об'єктивного

видавця, не належить до дійових осіб художнього твору, не втручається в оповідання, а лише іноді виступає зі своїми коментарями, щоб показати читачеві свої інтереси, обізнаність, відношення до політичних, соціальних і етичних проблем героя. Грасс залишає авансцену спогадів авторського “я”: *“В настоящем или прошлом есть соблазн спрятаться за местоимение третьего лица: когда ему было двенадцать лет, а он всё ещё любил сидеть на коленях у матери...”* [3, с. 7], *“...двенадцатилетний мальчуган подвергался допросу с пристрастием...”* [3, с. 12], *“поцеловал поэт свою молодую жену”* [3, с. 531]. У такій побудові виявляється прагнення стерти межу між художньою вигадкою та документом.

І в “Цибулині пам’яті” Грасс все той же геніальний розповідач, що перетворює мемуари на роман про себе, Німеччину, німців, тих маленьких і великих людей, що зустрічалися на його шляху. Ми проходимо через цю галерею, кожного разу вражаючись дивовижній теплоті погляду і скульптурної точності портретів. Багато в чому саме увага до людей так зачаровує в книгах Грасса.

Колись Ханс Ріхтер назвав Гюнтера Грасса геніальним самоучкою. Так, для деяких, особливо чіпких до вражень, людей немає університетів краще, ніж університети життя. Саме вони зробили Грасса справжньою людиною епохи бароко. Письменник, живописець, скульптор, музикант... Історичний в своїй ліриці, ліричний в романах.

Образ, на якому побудована вся книга, насправді узятий з того ж “Бляшаного барабану”. У культовому романі господар примітного льоху кожен вечір роздає відвідувачам дощечки, цибулини і ножі: за загальним плачем йде тривалий сеанс колективної сповіді. У новій книзі письменник, хоча і не шинкує цибулину, а знімає з неї шар за шаром, добивається схожого ефекту. На читача чекає ціла оргія визнань.

Грасс дуже уважно простежує історію своєї “ганьби”: коли він перестав цікавитися дивними зникненнями однолітків з “незгодних” сімей, коли по-дитячому зачарувався красою військової форми, коли втомився від тісного життя у “двокімнатній дірі”. Письменник уточнює, що хотів стати підводником, але врешті-решт в 1944 році опинився в навчальному підрозділі військ СС. За головним секретом йдуть інші. Причому деякі з них тепер бачаться в іншому світлі, наприклад дезертирство молодого солдата, що прикинувся мертвим, щоб “Івани” його не помітили. Те, що Грассу під час його короткострокової війни не довелося зробити ні єдиного пострілу, хоч на якийсь час “заглушає відчуття сорому”. Він прагне виправдання, очищуючи свою цибулину пам’яті, отже антроподіцея має своє віддзеркалення у кожному епізоді грассівської сповіді. Тут би і зупинитися, але оргія визнань набирає сили. Оповідання прикрашають прізвища Йозефа Бойса і Ернста Юнгера, з якими відтепер римується його власне, колись виключно антифашистське ім’я. Автор пригадує все: як тішився з ровесниками у виправному таборі, як, вже будучи шахтарем, після весільної п’янки

прокинувся в обіймах молодого подружжя. Він не відразу поїхав відвідати поволі згасаючу маму. Із запропонованих табірних навчальних курсів малодушно вибрав не вищу математику або есперанто, а кулінарію. Опис цих кулінарних курсів, що прослуховувались на порожній шлунок – важлива кульмінація книги.

Справжній художник повинен бути голодним. Голодувати Грассу довелося. Читач ніколи не забуде розповіді про кулінарні курси, які відвідував Грасс у таборі для військовополонених. Особливо той момент, коли під ледве стримуючу слинотечу слухачів геніальний кухар вчить обробляти свинячу голову та готувати холодець. Ця ментальна кулінарія – не тільки символ того часу, але і метафора любові та мистецтва. Недаремно Грасс пише про всі три види голоду – буквальный, любовний і творчий. Наново переживає біль творчих невдач, проводить поглядом втрачених коханих. У нього є дивовижна властивість – він вдячний кожній людині, яка вплинула на його життя і творчість, свою книгу Грасс почав рядком: “Посвящается всем, у кого я учился”.

Заявлена “історія одного злочину” насправді розповідає про дорослішання як поступове утамовування людського голоду. Тільки спочатку об’єктами цього голоду були секс, творчість, навіть танці. А зараз – муки совісті: *“Понадобилось время, чтобы я по частям начал понимать и признавать, что я – пусть не ведая того, а точнее, не желая ведать – стал соучастником преступлений, которые с годами не делаются менее страшными, по которым не истекает срок давности и которые всё ещё тяготят меня. О чувстве вины и стыда можно, как и о голоде, сказать, что оно гложет, постоянно гложет; только мой голод был временным, а вот чувство стыда ...”* [3, с. 255].

Проза Грасса завжди відрізнялася увагою до зовнішніх деталей. Саме вони парадоксально дозволяли проникати у внутрішній світ. І в “Цибуліні пам’яті” Грасс все той же живописець душі, що для книги спогадів особливо органічно. Але при всіх подробицях головною залишається інтонація антроподіційної недовольності.

Всі поворотні пункти книги – це портрети, зустрічі. Причому персонажі грассівських книг існують тут на рівних з реальними людьми з минулого. Особливо часто Грасс згадує Оскара – головного героя “Бляшаного барабану”. Він звіряє з ним свої відчуття. Пише, що Оскар звисока дивиться на прогалини в спогадах свого творця. Втім, чи заповнюються ці прогалини вигадкою, ми так і не дізнаємося. Чи сиділи в одному американському таборі для військовополонених майбутній нобелівський лауреат і майбутній Папа Римський, чи марили вони про свої долі під однією шинеллю? Ватикан про це замовчує... Чи був присутній на концерті групи, де Грасс грав на пральній дошці, сам Луї Армстронг? Чи похвалив він гру хлопця? Від минулого залишаються тільки випадкові фотографії – подібно мушкам, що заснули в янтарі. Багато хто намагається зібрати цей янтар, але мало хто може водити нас

по янтарних кімнатах, так, щоб особиста історія була б ледве не цікавішою за Історію як вона є.

Таким чином, можна зробити певні висновки: автобіографічна цибулина Грасса присвячена двом питанням. Перше переслідувало письменника протягом всього його творчого та духовного життя, це віддзеркалюється в кожній зі сторінок його книги та зберігає актуальність дотепер: “Разве немцы могли сотворить такое?”, “Немцы никогда такого не совершали”, “Немцы на такое не способны” [3, с. 254]. Є і друге питання. Чи є скоєному виправдання? Феномен антроподицеї дуже вдало втілюється наративними варіюваннями автобіографічно-мемуарного жанру.

Завершальним акордом обов’язкових терзань стає сумна для будь-якого письменника думка. Література навряд чи може застерегти від неправильних кроків, адже юний Гюнтер встиг-таки прочитати заборонений нацистами роман “На Західному фронті без змін”. Але, навіть опинившись в обмочених штанах в окопах другої світової, він може лише байдуже констатувати, що приблизно таке він вже читав “у Ремарка і навіть у Гримальсгаузена” [8, с. 369].

Література

- 1. Автореф.** дис... канд. філос. Наук : 09.00.05 / І.В. Сумченко ; Львів. держ. ун-т ім. І.Франка. – Л., 1999. – 16 с.
- 2. www.bankreferatov.ru/db/M/A30B921C5...5688100020C44.**
- 3. Грасс. Г.** Луковица памяти / Гюнтер Грасс; пер. с нем. Б. Хлебникова – М. : Иностранка, 2008. – 531 с.
- 4. Gusdorf G.** Conditions et limites de l'autobiographie // Formen der Darstellung. – Berlin, 1956. – P. 235 – 243.
- 5. Лежен Ф.В.** В защиту автобиографии. Эссе разных лет // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 112.
- 6. Іваненко С.М., Капрусь А.К.** Лінгвостилістична інтерпретація тексту. – К. : КДЛУ, 1998. – 176 с.
- 7. Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури : Підручник. – К., 2001.
- 8. Helmut Frielinghaus.** Der Butt spricht viele Sprachen. Grass-Übersetzer erzählen. – Göttingen : Steidl, 2002. – 167 s.

This article is about the phenomenon of anthropodition. This concept is based in the narration's principles. As an example at the article the memoirs of Grass “Beim Häuten der Zwiebel” are used. This work devoted G. Grass to his childhood and youth, this book is considered to be as a book of confession and admission and as a result anthropodition.

О.Б. Варава

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ДОН КІХОТА
В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО “БАЛАДА МОЇХ НОЧЕЙ”:
ІДЕАЛЬНИЙ ВИМІР**

Ідеал – фундамент, без якого неможливий світогляд. Хіба що в постмодернізмі. Уявлення про досконалу людину, на думку Є.С. Громова, змінювалися разом з розвитком суспільства. “У Давній Греції нею вважали філософа-мудреця; у феодальній Європі – відважного лицаря й смиренного монаха; в епоху Відродження ідеалом стала гармонійно розвинута особистість, яка поєднувала в собі мудрість вченого, талант художника й відвагу воїна; ідеальна людина в розумінні англійської буржуазії XVII ст. – ділок і власник” [1, с. 11]. Дон Жуан, Дон Кіхот, Сократ, Христос... Яким же є образ досконалої людини сьогодні? Як він втілюється в мистецтві?

Інтерпретація ліричних творів Ліни Костенко з позицій світової культури, пошук тотожних і відмінних аспектів естетичного ідеалу людини в традиційному й авторському тлумаченні всесвітньо відомих образів став одним із можливих напрямків дослідження її творчості. У своєму дослідженні ми спиралися на естетичні, філософські, богословські концепції людини, використовували метод порівняльного аналізу літературних творів.

Як зазначає Л. Тарнашинська, “глибоко національна поетеса, Ліна Костенко вільно почувається в різних епохах і в різних країнах, шукаючи постійних паралелей та асоціацій, що робить її поезію закоріненою углиб віків та у світовий контекст...” [2, с. 17]. У цьому ракурсі проаналізуємо поезію Ліни Костенко “Балада моїх ночей” [3, с. 76].

Н. Марченко і Р. Савчук, пропонуючи свою інтерпретацію цього твору, зіставляють його з “Альбатросом” Ш. Бодлера, наголошуючи на протистоянні “поет-обиватель”, “людина духу – людина плоті”. У їхній інтерпретації відводиться місце темі “карнавального буття”, на тлі якого поета турбує власна гординя. Спираючись на концепцію І. Шаха, який вважає образ Дон Кіхота Сервантеса втіленням образу суфійського шейха, “мудреця-дитини”, свідомо перенесеного на європейський ґрунт, Н. Марченко і Р. Савчук доводять, що поведінка мудреця і дурня однакова, розрізнити, хто є хто, може тільки осяяна знаннями людина. Отже, Дон Кіхот Ліни Костенко, в їхній інтерпретації – “мудрець-дурень”, “мудрець-ідіот-шейх”, подібний до філософа-мандрівника. Своїми безглуздими подвигами він може створити нове розуміння символів, створити новий світ. Автори статті вважають часопростір “Балади” світом без мети і цілі [4, с. 4 – 5].

З таким тлумаченням поезії Ліни Костенко не можна погодитись. Краще прислухаймось до слів самої авторки: "...кожен із нас заслуговує чогось дуже адекватного! ...будьмо тактовними" [5, с. 98]. Тож будемо тактовними в нашій інтерпретації. Насамперед при читанні "Балади моїх ночей" кидається у вічі повтор займенника "*мій*": балада *моїх* ночей, *мій* Дон Кіхот, *мої* думки, *моя* гординя. Використовуючи один із вічних образів, багаторазово інтерпретований у світовій літературі, Ліна Костенко наголошує на *своєї* версії його прочитання. Що відрізняє її Дон Кіхота від Дон Кіхота Сервантеса чи Монсеньйора Кіхота в однойменному романі Г. Гріна, чи пушкінського Лицаря Сумного Образу? Адже розуміти текст, за Г.-І. Гадамером, значить розуміти питання, на яке цей текст є відповіддю [6, с. 97]. Особливістю образу лицаря в Ліни Костенко є відсутність його супутника – зброєносця Санчо Панси. Разом їх постаті іноді тлумачаться як єдиний символ двох протилежних ликів однієї душі. Концепція Ліни Костенко інша. Уся увага прикута до головного героя, бо він сам у собі поєднує внутрішню і зовнішню людину, тобто є цілісною самостійною особистістю, а не напівбожевільним інфантильним, дезорієнтованим у світі невдахою, якому потрібні раціонально і практично мислячі поводитарі. Крім того, ніхто до Ліни Костенко, інтерпретуючи цей образ, не утворював з такою прозорістю асоціативний ланцюг: мандрівний лицар / сильна цілеспрямована особистість / аристократ духу. Ці образи існують у світовій літературі відокремлено. Усі інші персонажі – юрма, злий чаклун, вітряк, смерть, кінь – другорядні. Події відбуваються на тлі, яке передається образами ночі, холодної землі, вітру, могил, місяця, бур'янів. Авторка знаходиться за межами світу героя – його простору, часу, цінностей, – що, на думку М. Бахтіна, дозволяє "зібрати всього героя, доповнити його до цілого тими моментами, які йому самому недосяжні" [7, с. 15]. Отже, ми бачимо зустріч двох свідомостей: з одного боку, Дон Кіхот, з іншого, – не чаклун, не млин, не супутник, не юрма, а сам автор. Особливістю нарації "Балади" є те, що на першому плані – не роздуми Дон Кіхота, а насичений багатошаровий внутрішній монолог автора, який переходить в уявний діалог. Користуючись класифікацією внутрішнього мовлення В.П. Марка [8, с. 41, 44], зазначимо, що цей внутрішній монолог стає то монологом-самоаналізом, то монологом-описом, то монологом-звертанням авторки до самої себе або до героя.

"Балада" починається не просто констатацією мандрувань Дон Кіхота безвідносно часу, а зі сполучника часу/умови "коли", який акцентує увагу на важливих обставинах, що мотивують поведінку героя: "коли земля в холодну ніч загиблена" (код насилля, землю силою "закинули" в невідомість); "пірнає в хмару місяць-дармовис" (код страху, розгубленості перед обставинами, бажання сховатися); "ніч глуха" (код безнадії, неможливості спілкування); "поле перекопане" (код ізольованості); "все довкола мертве, зачакловане" (код нерухомості, пасивності, зомбування, підпорядкування іншій свідомості – волі "злого

чаклуна”). Усі ці образи є не стільки описом природи, скільки констатацією внутрішнього стану людини/нації/людства/світу/Всесвіту. У кожній із цих домінант можна знайти свій зміст.

Сюжет “Балади” алегорично-фантастичний. Злі сили глузують – усе, що зроблено, зроблено ними з легкістю, впевнено, назавжди. Це вже настільки звичний, осілий у свідомості порядок існування, що навіть думка про те, що хтось його намагається змінити, викликає глузливу посмішку; душевний порух сприймається як божевілля. Усе схоже на гру всесильного з беззахисним. Всесильне уособлення зла диктує свої правила, воно невловиме, усюди й ніде (“і в порожнечу потрапляє спис”).

Важливим є той факт, що Дон Кіхот Ліни Костенко активний у своєму виборі: він не з тих, хто змиряється, буде боятися, вагатися, втрачати ціль, він не просто приймає удар, а “шукає вітряка”.

Слова “Мої думки печальні, наче клоуни” є проявом авторської свідомості, початком авторського монологу. Сказані від першої особи, вони змінюють спрямування вірша: епічний наратив про пригоди Героя, що відчужено констатуються сторонньою особою, перетворюється на драматичний, сповнений мінливих емоцій авторський монолог. Авторка переймається долею Дон Кіхота, як власною, він – частина її сутності, але не вона сама (“мій”, але “інший”). Уява, заколихана монотонним переказом таємничих подій, казковими персонажами, природою, що оживає, раптом переключається на інший регістр: “Куди ведеш, моя гордине?” Хто це говорить? Хто може так сказати? В яку епоху? До кого звернені ці слова? І знову переключення: “Ти суньголов. Ти скрізь напропадиме”. На кого спрямовані ці короткі, аксіологічно визначені фрази? На героя чи на саму поетесу? У цій неоднозначній різновимірності і є поезія.

Наступне запитання вже однозначно спрямоване до героя: “Чи ти вже зовсім розуму одбіг?” Якщо ми будемо орієнтуватись на пряме значення наведених слів, ми неадекватно зрозуміємо поетесу. Фраза “розуму одбіг”, скоріше, означає дивакуватість, іншість героя. Саме з цими ознаками увійшов Дон Кіхот до світового культурного простору, і, можливо, саме вони є таїною, яка привертає увагу до нього упродовж століть. Наведемо з цього приводу думку М. Фуко з його книги “Історія божевілля в епоху Розуму”: “...в сучасну епоху відбувається масове організоване звільнення “правильного” суспільства від людей, для яких є чужими ідеали цього суспільства. Злидарі, волоцюги, юродиві, божевільні, злодії, еретики, інакомислячі й усі інші, починаючи з XVII століття (і чим далі, тим більше) виключаються з “нормального” життя і відправляються в закриті заклади нового типу – у в’язницю, лікарню, робітний дім, божевільню, а потім і в концтабір. Торжествуючий розум і культ Людини, переходячи від мислителів і поетів до міністрів і депутатів, не бажає миритися з тим, що присутність “неправильних” людей на кожному кроці заперечує їхній тріумф. Історію новоєвропейської цивілізації, на думку Фуко, можна тлумачити і як

історію позбавлення від усіх тих, хто не вписується в рамки розумно організованого соціального космосу. Це стає новим ідеалом загального блага і створення “парадизу” на землі, коли уже немає діла до пристрастей, душевних поривів, фантазій розуму і дивацтв душі” [9, с. 233]. Тому образ Дон Кіхота як неправильної людини, з точки зору суспільства комфортного існування, насправді такий трагічний. Безумовно, його біснуватість (“Ти, Дон Кіхоте, може, біснуватий?”) для Ліни Костенко несправжня. Це лише відгук думки тих, хто не здатний адекватно його оцінити.

Інший інтерпретатор образу Дон Кіхота О. Пас також звертає увагу на відчуженість душі цього персонажа, вважає його божевілья втратою зв’язку зі світом. На думку дослідника, цей образ уособлює виключення з історії людства, світосприйняття через заперечення: він не такий, як усі інші. Блукання лицаря, на думку О. Паса, – це не алегорія долання шляху, а хаотичний рух самотньої людини, яка вже збилася зі шляху. І в той же час, Пас запитує: “А може навпаки? Божевільний *світ*, а Дон Кіхот – розумне слово, що в масці божевільного блукає дорогами?” І сам же відповідає, туманно уникаючи індивідуальної позиції: “Сервантес посміхається і мовчить: іронія і гіркота...” [10, с. 227]. Ліна Костенко однозначна і категорична в тлумаченні образу Дон Кіхота: у нього є місія в цьому світі, усе інше – випробовування на здатність дорівнювати собі. Він – лицар без страху й докору, постійно виправдовує свою обраність.

За задумом Ліни Костенко, в “Баладі моїх ночей” відбувається ще одна смислова модуляція: змінюється позиція авторки відносно героя, звучить її пряма репліка до нього, сповнена теплоти і любові: “Мій Дон Кіхоте, лицарю, чого-бо ти бредеш один по цій гіркій стежі?” Ми розуміємо підтекст питання як звернення до самої себе – поетеси, яка своїми віршами, хоч і не поціляла в порожнечу, але постійно відчувала холодну ніч замовчування і принижень навколо себе. А може, це апологія лицарства в загальнолюдському масштабі, констатація гіркоти вибору людини-лідера, людини-творця, людини-особистості, людини висоти. Ми бачимо навіть не легкість морального вибору героя, а відсутність такого вибору. Альтернативи для аристократа духу просто не існує. Єдине, що залишається зробити, – визначити вибір затурканої кимось юрми. Далі у “Баладі” чуємо голос “рятівної” підсвідомості авторки, грікі роздуми-констатації, що образно передають її власні втрати. Через те вона так гостро переймається невлаштованістю (“утюпкавсь кінь і каші просять чоботи, і вже вина немає в бордюзі”, “б’ють по литках терни і бур’яни”). Поетеса не уникає і найскладнішого питання: “Що в тебе є?” Її пряма відповідь “Печаль і далина” побіблійному символічна. А коли спробувати розтлумачити її слова, то відкриється, що є чимало: ідеал, що спонукає до дії. Жити за таким ідеалом означає постійно відчувати небезпеку: “Он смерть твоя лулукає совою”. У зверненні авторки до самотнього мандрівного лицаря: “А чи

коли доточить хто собою твої незрячі подвиги вночі?” – туга і відчай, які диктуються нашою історією, сповненою яскравими подвигами, що так і не стали святинями, які вивищують націю у світі, створюють її “гуманітарну ауру”, а безслідно канули в безодню забуття як такі, що не мали практичного сенсу. “Замглиє степ козацькими могилами” – образ-обрамлення, з нього починається і ним завершується “Балада”. У словах Ліни Костенко присутній біль, причиною якого є відсутність підтримки такого життя-подвигу іншими, намарність зусиль Дон Кіхота. У них – щемливе передчуття трагічного розвитку подій, пророцтво і любов. Це позиція авторки, яка уже має гіркий досвід життєвих втрат і хоче застерегти, вберегти від них Дон Кіхота. Усі її звернення до героя мають єдину мету – зачепити ту потайну струну в його душі, яка відізветься гострим боєм, щоб прояснити його свідомість, примусити схаменутися, задуматися над наслідками свого необачного вибору, застерегти від страшних розчарувань, зупинити, допоки це можливо.

Ще одну деталь акцентує Ліна Костенко у своєму Дон Кіхоті: він не грає ролі, загалом не грає. Хоча мотив акторської гри, клоунської маски балаганного блюзнірства в поезії є (“Мої думки печальні, наче клоуни,/ що, сміючись, розмазують сльозу”). За спостереженням М. Бахтіна, образ мандрівного актора в культурі середньовіччя мав особливе значення: “він гостро бачить життя, але не належить йому, розігрує усі його ролі, але не зливається з жодною з них. Образи клоуна, мандрівного актора, дурня утворюють навколо себе особливі маленькі світи. Їх не можна розуміти буквально, вони не є тим, чим є, їх буття є відображенням якогось іншого буття. Їм властиве таке право – бути чужими в цьому світі, вони не солідаризуються, ніщо їх не влаштовує, вони бачать брехливість світу. Вони – провідники авторської позиції у творі. У них є право зривати маски з інших” Внутрішня людина, за Бахтіним, може бути розкрита лише за допомогою цих гротескних образів, і Дон Кіхот належить до них [11, с. 163, 195, 198, 362]. Тільки та людина, що поєднує внутрішнє й зовнішнє в одній площині, і є, на думку вченого, цільною, а отже, ідеальною [7, с. 74]. У наведених вище словах Ліни Костенко легко вловлюється біль авторки. Вони вписуються у велику світову культуру, бо засвідчені творчою практикою поетеси, на кожному рядку якої стоїть печать правди, шляхи якої можуть бути незвичайними, але завжди гідними.

Поетесу турбує не тільки питання про шляхи досягнення мети Дон Кіхотом, а й мотиви його вибору. Її цікавить питання: “Навіщо?” У цьому контексті суголосно звучить думка архімандрита Євстратія, який вважає питання про мету існування людини (суспільства) визначальною, доленосною в їхньому розвитку. Руйнація відбувається не під впливом зовнішніх факторів, а тоді, коли деградує світогляд, коли зникає надихаюча віра. Поки віра в ідеали жива, на думку автора статті, живе й суспільство. Отже, відповідь на питання “Навіщо?” стає унікальним ідеалом. “І цей ідеал має бути настільки вартісним, що заради нього ми

будемо готові пожертвувати своїм комфортом, своїми статками, навіть своєю свободою і життям” [12, с. 9].

Розглянемо авторське ставлення до натовпу у творі. У “Баладі” знаходимо несподіваний образ юрми: “Ти думав – люди, глянув – барани!”, “рогате рагу”, “отара”. У Ліни Костенко цей образ принизливо активний (“Ти їх рятуєш, а вони у крик”), агресивний (“вона [отара] тебе затопче в пилюгу”). Здається, саме ця активність і агресія натовпу у відповідь на запропоновану допомогу, його сліпоту, невміння бачити очевидне, його бездушність, готовність бути зачаклованим, використаним викликають найбільше роздратування авторки “Балади моїх ночей”. Саме ці нав’язливі думки мучать ночами, не дають спокою. Це авторське світовідчуття розпачливо-обурено звучить у вірші: “Ех, Дон Кіхоте, їм же не до тебе. Не заважай їти їм на шашлик”. І на мить опускаються руки: немає для чого жити. І знову проекція на сучасність поетеси: “Не встигнеш людям передати й досвіду. Лиш блискавки напишуть від руки”. Продовжується гіркий мотив невідомості, невпізнанності, незрозумілості *такого* героя.

Ліна Костенко закінчує “Баладу” загадково. Сюжет залишається відкритим. Ми не можемо сказати, що сталося з героєм: чи загинув він в двобої з юрмою, чи переміг, чи стриножив свого Росінанта для відпочинку перед новою битвою. Знову відчуваємо поезію неоднозначності: чи то відчуття втрати пам’яті про Дон Кіхота і його подвиги, чи то спокій покину тості, самотній реквієм вітру над покинутими і забутими могилами героїв, чи то спокій драматичний, спокій-перепочинок, схожий на ковток повітря перед страшним випробовуванням... Але надія не полишає. Кожний обере своє: хтось покору, хтось глузливу посмішку, хтось...слово. Тільки вічно і безупинно будуть крутитись вітряки часу, і Дон Кіхот з списом у руках, а поет зі словом як єдиною зброєю будуть відстоювати Людське в Людині.

Інтерпретуючи вічний світовий образ Дон Кіхота в поезії Ліни Костенко “Балада моїх ночей”, вважаємо концептуальним його трагічне звучання. Ліну Костенко цікавлять у ньому активне реагування на будь-яке зло, бажання жити лише за покликом душі, не озираючись на думку про доцільність героїчних вчинків: “Ох, лицарю, не зв’язуйся з отарою...”

Дон Кіхот уособлює вічний пошук, і поетеса відкриває йому новий напрямок – елітарний. Інтерпретуючи образ Дон Кіхота на межі осяяння й раціонального переосмислення, Ліна Костенко зуміла уникнути стереотипності в його розумінні, зробила цей образ посправжньому своїм. У поезії відбулося накладання складного характеру на авторський ідеал людини у її складних взаєминах із соціумом. І ще одне. Така позиція Ліни Костенко також належить до елітарних здобутків української літератури, без яких вона залишилась би неповною.

Література

1. **Громов Е.С.** Эстетический идеал. М. : Госполитиздат, 1961. – 64 с.
2. **Тарнашинська Л.Б.** Ліна Костенко. “Я вибрала Долю собі сама”. – К., 2002. – 60 с.
3. **Костенко Л.В.** Вибране. – К., 1989. – 558 с.
4. **Марченко Н., Савчук Р.** Дон Кіхот українського міфу // Українська мова та література. – 2000. – № 11. – с. 4 – 5.
5. **Поезія** Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. Матеріали круглого столу. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2005. – 105 с.
6. **Антологія** світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
7. **Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
8. **Марко В.П.** Стежки до таїни слова. – Кіровоград : Степ, 2007. – 264 с.
9. **Якимович А.** Пансион мадам Гайар, или безумие разума. Проблема тоталитаризма в конце ХХ века // Иностранная литература (ИЛ). – 1992. – № 4. – с. 226 – 236.
10. **Пас О.** Новая аналогия : поэзия и технология // ИЛ. – 1991. – № 1. – с. 224 – 236.
11. **Бахтин М.М.** Литературно-критические статьи. – М. : Художественная литература, 1986. – 543 с.
12. **Архіандрит Євстратій.** Для чого? // День. – 2008. – 27 березня – с. 9.

The article presents the interpretation of Quixote’s image in Lina Kostenko’s poetry “The Ballad of My Nights”. The author reveals her point of view on the problem of finding out the features of an ideal character. One of the author’s tasks is to interpret Lina Kostenko’s lyrics from the point of view of world culture, searching convergent and divergent features of the aesthetic ideal of an individual in conventional and non-conventional concepts.

УДК 821.161.2 – 31

Т.В. Веретюк

НА ШЛЯХАХ ПОШУКУ ТА УТВЕРДЖЕННЯ ПОЗИТИВНОГО ГЕРОЯ

**(Ігор Муратов – повісті “Жила на світі вдова” та “Свіже повітря
для матері”)**

У шістдесяті роки відбулося загальне пожвавлення літературного, мистецького, наукового життя в Україні, що було відгомонам глобальних зрушень у політичному, соціальному, культурно-мистецькому житті людства. У ці роки відбувалась рішуча боротьба за соціальну справедливість, права людини в різних країнах тощо. Це роки виникнення нових продуктивних тенденцій в українському літературному процесі, піднесенні загального ідейно-художнього,

інтелектуально-філософського рівня в мистецтві, час творчого оновлення, “третього цвітіння” старших майстрів пера, серед яких був й Ігор Муратов [4, с. 19 – 21]. Саме в цей час основним об’єктом творчості письменників стає загострений погляд на життя, поглиблений соціально-психологічний аналіз, пожвавлена увага до людини. Водночас посилюється філософська насиченість, опуклість задуму, де сюжет рухає не тільки розвиток персонажів, а й розвиток ідеї. Основним жанром прозаїків-шістдесятників спочатку була новелістика, що піднялась на вищий ідейно-художній, інтелектуально-психологічний рівень, згодом стає помітним її вплив й на інші прозові жанри. Традиційно популярний в українській прозі жанр повісті також зазнав змін, повість стає виразно багатопроblemною й “багатоформною” [1, с. 29].

Саме в цей час виходить дві повісті Ігоря Муратова “Жила на світі вдова” (1960 р.), “Свіже повітря для матері” (1962 р.). Ці повісті чи не вперше в українській прозі висвітлювали гострі питання сучасності і своєю проблемністю, гострим викриттям негативних соціально-етичних явищ повертали її до суворої правди життя.

У цій розвідці нами робиться спроба проаналізувати етапи утвердження позитивного героя у творчості Ігоря Муратова, а також окреслити параметри індивідуальної моделі людини і параметри індивідуальної моделі світу, виходячи із світоглядних рецептивів митця, зреалізованих у його творах.

“Жила на світі вдова” – твір, що зображує три погляди на життя, три різних ставлення до нього, це три героя, кожен з яких по-своєму сповідує філософію життя, і своєю поведінкою відстоюють її. За словами М. Ільницького, у повісті маємо “два полюси, навколо яких і встановлюється відповідне силове поле, два критерії оцінки людей: з одного боку – висока людяність і мужність, втіленням якої є Уляна Дунай, з другого – ницість і демонічне пристосовництво, уособлене в образі Всеволода Охтирського” [2, с. 14 – 15].

Дія повісті охоплює передвоєнний період, війну, окупацію, визволення, перші мирні дні. Повість починається з 1943 року після звільнення міста Харкова, у якому живуть герої, але автор подає передісторію – розповідь про життя Дуная Петра Петровича та його дружини Тетяни, їх першу зустріч під час громадянської війни. У цьому сенсі повість цілком історична, хоча за іншими проблемами, які поставив автор, абсолютна сучасна. Повість складається з чотирьох частин.

У творі йдеться про три родини: родину Дуная, родину Бандуренка, родину Охтирського. У центрі – образ невістки Петра Дуная – Уляни.

У цьому образі Ігор Муратов змальовує вродливу, але на перший погляд досить обмежену жінку. Тетяна та Петро Дунаї спочатку не могли збагнути, за що їх син Тарас покохав Уляну. На вдивовижу Уляна виявилась вірною дружиною, людиною великої душевної чистоти і чесності. Коли залишений для підпільної роботи в окупованому ворогом

Харкові, Тарас під час однієї з операцій був тяжко поранений і потрапив до “рук гестапо”, вона принесла йому хрестик з отрутою (за його проханням), щоб він у хвилину фізичної слабкості (адже сильно били) не виказав своїх товаришів по підпіллю. Сцена героїчної загибелі Тараса, подана у творі через спогад Уляни, “вражає силою волі й самовладанням цієї простої жінки” [2, с. 15]. Уляні вистачає сили волі не сказати батькам таємницю смерті чоловіка і виховувати дітей, долаючи без нарікань життєві незгоди і труднощі.

Петро Дунай – учасник громадянської війни, трудівник, який суворий і безпощадний і до себе, і до інших. Ця суворість лякала таких як Всеволод Охтирський, але в той же час була для інших (Тараса, Уляни, Леоніда Бандуренка) зіркою. Чи не тому в найважчу і найстрашнішу хвилину Уляна, забувши усі образи, думає про те, щоб сказав би чи зробив би Петро Петрович? У критичний для Уляни момент він стає її незримим порадиником, саме з ним вона відчує згодом, після загибелі Тараса, свою кровну й нерозривну спорідненість.

Минуле в повісті – і минуле Уляни, і минуле родини Дуная, і минуле Бандуренка, – переплітаються з сучасним, адже давно відома одна істина: “те, про що згадуєш, завжди уявляється узагальненим, нібито звільненим від побутових дрібниць” [3, с. 69].

Майстерно показано у повісті протиставлення двох друзів – Петра Дуная і Леоніда Бандуренка. Під час війни обидва зазнали величезного горя (Петро Дунай втратив сина, у Бандуренка загинула вся сім'я (дружина і чотири сини). Правдиво зображена реакція героїв на їх нещастя. Петро, як вольова і загартована людина, переніс своє горе мовчки. “Навіть смерть сина не спроможна вибити з нього віру в те, що попереду – безкрайні простори, незміряний час, сповнений сумнівів, турбот, горя, радості, а найголовніше діяльності” [4, с. 446]. Леоніда ж жахіття війни на тривалий час вибили з колії життя. Він служить спочатку у армії, потім у шпиталі (втратив руку), “робить все, що в його силі, для справи перемоги” [4, с. 203]. Та горе зломило його позбавило ясності думки. Після демобілізації він сильно п'є, не може знайти своє місце в житті, дуже сумує за своєю сім'єю, робить винним у всіх своїх негараздах Петра.

Письменник з співчуттям і розумінням змальовує переживання Леоніда і досить старанно розкриває його повільне одужання. Спочатку він не знаходить сили опиратися горю. “Буду як тріска, плисти й плисти навмання, куди несе течія. І куди б не занесло – в океан чи на помийницю – хіба не однаково? Аби не дурити себе й головне – ніколи не мріяти. Ні про що” [4, с. 445]. Та почувши від Всеволода Охтирського свої ж думки починає думати “...це ж мої слова...Моя думка!...Боже мій! Охтирський і я – одnodумці... Ми – одnodумці?... Хіба ж можна жити після цього?” [4, с. 431]. А остаточне одужання відбувається після відвертої розмови з Уляною (вона розповідала про свою останню зустріч з Тарасом) та листа-відповіді від Тетяни Гордіївни, де було написано, що

“час гоїть не все. Але ти забув про щось інше. Треба раз і назавжди відмовитись від взаємних розрахунків з людством, якому присвячене наше життя. Справжній подвиг майже завжди безвідплатний...” [4, с. 476].

Тарас і Уляна протиставлені цинічному, боягузливому Всеволоду Охтирському. Красномовний доцент Охтирський завжди умів забігти вперед, доводячи свою удавану відданість ідеям. Насправді ж цей боягуз здатен все продати: і людину, й ідеї, і науку. Перед війною він пише доноси, згодом радіє з того, що може завдати Улянці зрадницького удару. У науку ця людина прийшла завдяки підлості. Варто згадати слова його дружини Ольги Павлівни, що її “мама знала три іноземні мови, а мій “учений” ні одної. Вона півроку спала по три години на добу, перекладала для зятя тексти... А коли він захистив дисертацію... О, як він поведився з нею...” [4, с. 378].

У той час як він розкошує, справжній і чесний учений вмирає за його доносом у таборі. Охтирський залишає дружину з сином у окупованому німцями місті для того, щоб вони “стерегли оті меблі й бібліотеку” [4, с. 377], а після війни він пише Улянці листа, щоб дізнатися чи не скомпрометувала його дружина. У нього немає ні совісті, ні честі. Всеволод важко переживає лише за “чистоту своєї анкети”. “Ольга... Ольга... Раз у раз в її біографії казуси. Скільки Охтирський перетерпів, коли дізнався, що її мати з дворян. Як він умовляв уперту тещу не зазначати в анкеті походження, і що вона відповідала на це? “Не боюся анкет, бо служу народові чесно. Вчу робітничих і селянських дітей іноземних мов і роблю своє діло не так як деякі, що ховають своє невігластво за пустопорожніми промовами на засіданнях”...

Ольжина мати померла. Можна, слава богу, не згадувати про неї в анкеті. Так тепер – окупація... Хоч би сам був фронтовиком, тоді легше. А то ж нема жодної поганенької медальки, жодного права казати про народні подвиги – “ми” [4, с. 413].

Ось як його характеризує сам автор “Всеволод Аркадійович не хоче бути часткою маси. Він почуває себе не в ній, а над нею... В усякому разі він мріє про це” [4, с. 416].

Свою корисливість чи краще сказати зажерливість він приховує за партійними та державними інтересами. Варто пригадати діалог Леоніда Бандуренка з Всеволодом Охтирським: “Коли офіційно підходити до твоїх прокурорських закидів, то все в мене чисто: довідка про стан здоров’я законно оформлена. Мої заяви й виступи про згаданого доцента обумовлені часом. З твоєї точки зору – це наклепи кар’єриста. З іншої точки зору – закономірна поведінка одного з тих, що виявляв революційну пильність і ... трагічно помилився! Хіба ти будеш заперечувати, що капіталістичне оточення вимагає від нас пильності й що в наш складний час іноді трапляються помилки?” [4, с. 429].

Однодумцем Всеволода Охтирського виступає лікар Волобуєв з повісті “Свіже повітря для матері”, інтелігентний спекулянт і хабарник,

цинік і егоїст, у якого немає нічого святого в житті, крім власного благополуччя. Ігор Муратов навіть не дає імені цьому персонажу, адже такі люди не заслуговують на ім'я.

У сюжеті твору акцентована увага читача на проблемах батьків та дітей, особистого та громадянського, чесного служіння і паразитичного пристосовництва, дармоїдства й пасивності розкриваються через ряд звичайних, буденних подій. У цій повісті за словами М. Ільницького автор утверджує думку, що “людина пізнається й розкривається не лише у виняткових ситуаціях, коли на карту ставиться саме життя, але і в умовах звичайних, буденних, коли “ставкою” є ... душа людини” [2, с. 15].

Головний герой твору – Омелян Спиридонович Крамаренко – натура дрібна, егоїстична, з нахилами грубого і тупуватого служачки і сімейного тирана. Одружившись колись із красунею Катериною, яка була тоді вагітна (народила двійню Бориса та Зою), він потім на все життя зробив її своєю безсловесною рабою. Він не здатний усвідомити, що його механічне, бездушне розуміння своїх обов'язків призвело до катастрофи на елеваторі. Звільнення з роботи, партійне стягнення здаються йому несправедливістю. Омелян Спиридонович належить до тих людей, які підносять на рівень подвигу елементарну чесність, службову порядність. Йому здається, що самовідданість його не оцінили, що його позбавлено заслуженої винагороди. Про хиткість, а то й цілковиту відсутність у нього моральних устоїв свідчать болісні роздуми Крамаренка над своєю долею: “ах, був же час, коли міг він легко розважитися на своїй посаді! Так і зробила б на його місці людина “розумна”... А до чого призвела його чесність? Забрали все, лишився ні з чим” [5, с. 147].

Поряд з Крамаренко автор змальовує Богданчика (Богдана Георгійовича – безпосереднього керівника будівництва), у “милість” до якого хоче потрапити Омелян Спиридонович. Задля Богданчика Крамаренко займає гроші у Волобуєва, якому задрить вже багато років, адже той завжди сухим з води вийде. Саме через ці гроші починається “будівництво” будинку з великими вікнами, щоб було свіже повітря для матері (це було умовою Волобуєва, “гарантією” повернення грошей – будівельні матеріали будуть складатися на присадибній ділянці Волобуєва). Крамаренко, не роздумуючи, погоджується на це, адже він допоможе самому Богданчику. Не думаючи про те, що далі буде він починає добувати будівельні матеріали для будинку, беручи гроші на них у дітей, заставляючи їх економити на усьому, що тільки можна. Коли ж Крамаренко приїздить забрати матеріал для перевозки його на власну ділянку то Волобуєв говорить, що він йому прийшлося “усі ці твої цеглинки сплавити, разом з ділянкою, одному діячу кущової промисловості” [5, с. 185]. Насправді ж він нічого не продавав, просто переписав ділянку на свою тещу.

Та Крамаренко із цього знаходить оригінальний вихід. Він звертається до нерідної доньки Зої. Саме образ Зої сповнений трагізму. Після того, як вона покинула школу і пішла працювати у ресторан “Динамо”, Зоя взагалі ніколи не втручається у сімейні справи, вона, як то кажуть, “позбавлена голосу”. Зоя фарбує волосся у рудий колір, щоб у родині була “половина на половину: мама, Женя і Захар (чоловік Зої – *коментар наш* – Т. В.) – темноволосі, а батько, Стасик і вона – руді” [5, с. 174]. Якщо у першій редакції цього твору Крамаренко говорить Зої, що будинку не буде і звертається до неї з вимогою дістати значну суму грошей – то Зоя покірливо йде на це. Вона умовляє касирку ресторану, де працює офіціанткою, дати потрібну суму грошей на короткий час. Зоя вірить батькові, що обіцяє повернути гроші за кілька годин. Вона лізе на парашутну вишку, щоб звідти виглядати батька. Коли ж обман стає їй зрозумілим, у душі дівчини здійснюється буря, і ... Зоя кидається з вишки. То у другій редакції, сказавши Зої, що будинку не буде, він пропонує їй сказати, що вона “вчинила велику розтрату (у ресторані, де працює офіціанткою – *коментар наш*)” [5, с. 208] і він, як люблячий батько “усе продав і розтрату покрив” [5, с. 208]; Зої ж від почутого стає погано. Далі читач дізнається, що Зоя у лікарні народила мертву дівчинку і сама перебуває у важкому стані. Автор підводить нас до думки, що за обман Крамаренка заплатила життям ще ненароджена дівчинка. Чи не тому друга редакція твору більш трагічна?

Психологічно тонко і гостро змальовує автор моральний крах Омеляна Спиридоновича, зриваючи з нього “личину ортодоксальної порядності” [6, с. 250], священності родинних обов’язків. “Сім’я”, “чесність”, “благородство душі”, все те штучне, несправжнє, що давало йому формальне право удавати з себе протягом багатьох років “пристойну” людину, – розтануло, як льодова кора під жагучим промінням, і оголило до кінця мерзотне і паразитичне ество цієї наскрізь фальшивої страшної своєю суттю людини, яка, насправді, нікого, крім себе, не любила – ні дружини, ні дітей (рідних і нерідних) ні своєї праці, ненавиділа справжнє людське життя [6, с. 250].

Стасик – син Омеляна Спиридоновича – зображується у творі послідовником ідей життя батька. Чи не тому він бреше матері й сестрам, знущається над тіткою Лізою і підстроює домашні скандали? На підтвердження цього варто пригадати випадок із листом, який був написаний одним із відвідувачів ресторану, де працює Зоя, і надійшов на її домашню адресу. Стасик “з мистецтвом, надбаним у пригодницьких романах, розривав його над вогнем сірника, прочитав, ухильнувся і поклав лист Зої під подушку” [5, с. 174]. Увечері Захар, знайшовши листа, вперше вдарив Зою по обличчю. А Стасику що? Він знає, що всі його витівки не наказані, бо їх приховують від його матері Катерини Марківни, адже їй не можна хвилюватися.

Антиподами Омеляна Спиридоновича і Волобуєва у творі стають син Катерини Марківни (нерідний син Крамаренка) Борис і Віталій –

чоловік його другої доньки Жені. Образ Віталія є “безсумнівною удачею автора” [2, с. 15]. Віталій – це людина багатого інтелекту, щедрого почуття, широкого кругозору. Саме Віталій не вірить у розтрату Зої і говорить Крамаренку : “це ви, ви її навчили... Вмовили... Винадили, щоб наплела на себе. Зізнавайтесь це – Ви?” [5, с. 214].

Під впливом дружини Жені Віталій надто довго закриває очі на зухвале шахрайство Крамаренка, роблячи й свій внесок у міфічний будинок. Ще не знаючи ні Жениного брата Бориса, ні, тим паче, її батька Омеляна Крамаренка, а дізнавшись про події, що розгорнулися в її родині (сварку між Омеляном Спиридоновичем і Борисом за історію з елеватором, коли Борис звинуватив батька у тому, що “найтяжчий злочин у світі – злочин байдужості”) лише зі слів Жені, при всій своїй любові до неї Віталій не зміг піти на поступки і цілком став на сторону Бориса, бо відстоював і власне глибоке переконання, що двох істинних правд не буває. Ніколи! Ніде! [6, с. 249].

В. Брюгген у статті “На передньому краї” зазначає, що “Правда не може ранили, не може вбивати. Вона одна становить передумову свіжої і чистої атмосфери, в якій легко дихати, яка бадьорить втомлені сили” [7, с. 93].

Ось, що зрозуміла Катерина Марківна в ту мить, коли відкрилися в неї очі на глибину падіння чоловіка. Дивне, незвичне полегшення відчує вона, справжній спокій і певність запанують у серці, що ніби “раптом скине з себе добровільні пута й повернеться до тих, на чиєму боці непереможна й мужня сила правди” [7, с. 93].

Як бачимо, обидві повісті мають за мету розкрити образ людини нищої, не здатної критично подивитись на себе, перевірити власні критерії та смаки та самому собі зізнатися у тому “чим ти є” (такі у творах Всеволод Охтирський, Омелян Крамаренко, Волобуєв); та показати, що від самої людини залежить, як жити, що ніколи не пізно “розкрити очі” й подивитися на оточуючий тебе світ і людей і побачити правду, що зробивши помилку – варто відверто у цьому зізнатися, що важливо жити, так щоб “і дітям, і онукам було не соромно” (такі у творах Уляна Дунай, Петро Дунай, Віталій Письменний, Борис Крамаренко). Загалом же доходимо до висновку, що Ігор Муратов намагався розкрити духовний і моральний світ своїх героїв, глибоко й вдумливо змалювати пошуки героями свого щастя в особистому житті.

Дещо перефразовуючи слова О. Полторацького зазначимо, що Муратовські повісті “сповнені пристрасним бажанням автора допомогти очищати наше суспільство від скверни, возвеличити простих людей, скромних і героїчних, здатних на всякий подвиг, на самопожертву в ім'я Батьківщини. В цьому їх корисність і цікавість” [8, с. 204].

Література

1. Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. Кн. 2 : Друга половина ХХ ст. / за ред. В.Г. Дончика. – К., 1998. – С. 19 – 37

2. Ільницький М. Художній літопис часу // Муратов І. Твори. У 4-х томах. – К. : Дніпро, 1982. Т. 1 – С. 5 – 18 **3. Добровольський В.** Полемічний запал і природність зображення // Прапор. – 1964. – № 2. – С. 65 – 76 **4. Муратов І.** Жила на світі вдова // Твори. У 4-х томах. – К. : Дніпро, 1982. – Т. 2. – С. 256 – 470 **5. Муратов І.** Свіже повітря для матері. – К., 1962. – 220 с. **6. Стебун І.** На головній магістралі // Стебун І. Мистецтво, гуманізм, сучасність. – К., 1965. – С. 175 – 257 **7. Брюгген В.** На передньому краї // Прапор. – 1972. – № 7. – С. 91 – 101 **8. Полторацький О.** Живуть на світі люди... // Вітчизна. – 1961. – № 7. – С. 203 – 204.

This article is devoted to a positive hero image developing according to different stages based on two stories by Igor Muratov. The world and the person individual model criteria are presented in this story. The special attention is paid to the high level of writer's skill that is expressed in bright, individual images.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Тарасюк

А.О. Галич

ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ АСОЦІОНІМІВ У РОМАНІ “ГУЛЯЙТРОЯ” ГАЛИНИ ТАРАСЮК

В українській літературі першого десятиліття ХХІ віку помітне місце посідає творчість Галини Тарасюк. Письменниця народилася на Вінниччині, закінчила Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Тривалий час працювала журналістом. Літературну діяльність розпочала з поезії, потім поступово перейшла на прозу. У національному конкурсі “Краща книга України”, що проходив згідно з програмою третьої Київської міжнародної книжкової виставки-ярмарку в Українському домі збірка прози Галини Тарасюк “Янгол з України” посіла перше місце в номінації “Проза”. Наприкінці 2008 року Галина Тарасюк отримала Київську обласну премію імені Григорія Косинки за іронічно-сатиричний роман “Цінь Хуань Гонь”, який цього ж року в харківському журналі “Березіль” було опубліковано під назвою “Гуляйтроя”. Він є предметом нашого дослідження.

Наукових праць, предметом яких був би асоціонім, поки що небагато. Крім досліджень В.М. Галич [1,2,3], згадаємо найновіші наукові розвідки, де йдеться про цей троп. Це дисертаційні праці Ю.О. Мельнікової “Романічна проблематика християнського міфу у “Quid est veritas?” (“Що є істина?”) Наталени Королеви” [4] та Н.Є. Манич “Творчість Микити Чернявського : проблематика, стильові

масляне: **“Конституція країни Країни і її народу – країнців”**. Однак, на нашу думку, в цій нісенітниці насправді закладена бомба сповільненої дії – серйозна загроза державному суверенітету і престижу в очах світу, який і так мало цікавиться Україною, загубленою в центрі Європи, а тепер зовсім втратить її через тавтологію і скорочення. Та й жінкам, що повиїжджали з дому у світ, соромно буде квиток назад брати! Бо якими очима на тебе подивляться в касі на вокзалі десь в Італії, Канаді чи Ботсвані, коли ти скажеш: “Дайте мені квиток у країні Країну!” Звісно, що квадратними! Бо це все одно, що сказати: “Дайте мені квиток у Зімбабве Зімбабве, ботсвану Ботсвану або в тупі-тупі Тупі-Тупі” [7, с. 42 – 43].

Розвиваючи аргументи різних сторін у вербальній війні за літеру “У” в назві держави, Г. Тарасюк саркастично викладає позиції сторін: “Так, у чорносотенській газеті “Нехай їм!” якийсь Трахтенштуцер зі знанням справи натякав, що боротьба за букву – не що інше, як перша зачистка масонами території для репатріантів із сектора Газа.

У національно-патріотичній газеті “Незборима нація” патріоти теж переконували, що це удар, але з боку москалів! Притому – другий! Перший був тоді, коли вони назву “Русь” украли, намагаючись залишити нас, питомих русичів, на окраїні історії, і нам нічого не залишалося, як переназвати рідний край Украєм, який трансформувався в Україну, самим Богом нам украсну, а не різними “отщепенцями” [7, с. 43].

Чергові вибори, за версією Г. Тарасюк, принесли новий розкол в суспільство, оскільки примусили ще раз думати про назву держави. Пропонуючи різні варіанти цієї назви, письменниця вдається до асоціонімів, які активізують у свідомості читачів різні сторінки її історії: “Козацько-визвольна партія пана Каправки першою запропонувала три назви на вибір: **Козакія, Козацька Січ** або **Козацька вольниця**. Партія незалежних патріотів... лиш – за **Гуляйполе**. Партія шахтарів-стахановців “в піку махновцям” Гуляйполе перекопилила на свій лад **“Гуляй втройом”**, або – простіше – **“Гуляйтроя”** [7, с. 43]. Пропонувалися також назвати Україну Нескореним П’ємонтом, Оболонню, Вітчизною, Арією-Оріаною, Роксоланією, Парасковією, Руссю Карпатсько-Донецькою, Сполученими регіонами колишньої України, Родіною, Тернистими теренами, КСП, Сходняком, Корчмою, Пасікою, Рахманами, Волхвією, Едем-Комунією, Солов’їною Країною, Украєю Рив’єрою. “Президентсько-парламентський блок скромно відстоював ширину і простоту, як правда, назву “Наша Країна” [7, с. 44]. Кожна з пропонованих назв викликає цілу низку асоціативних зв’язків з минулим і теперішнім нашої держави. А оскільки кожний варіант такої назви можна вважати асоціонімом, то в ньому всякий раз втілюється або передмодерна середньовічна, або ж, навпаки, постіндустріальна постчорнобильська постмодерна дійсність. Так, апелюючи до прадавньої історії, авторка вкладає в уста своїх героїв назви Арія-Оріана, як натяк на часи середньовіччя з’являються назви Нескорений П’ємонт чи

Роксоланія. Іронія, що переходить у сарказм звучить у назві Парасковія, оскільки примушує згадати культову фігуру пори Помаранчевої революції знамениту бабу Параску. За візією Г. Тарасюк, цю назву запропонувала “молодіжна екстремістська організація “Пора Баби Параски” [7, с. 44]. Згадана в тексті роману Оболонь, в асоціаціях читачів примушує пригадати нав’язливу рекламу, де ця назва є брендом пива нашої батьківщини. “Найбільший резонанс викликала вимога якоїсь “Гламурної тусні приколів-іроністів” назвати Україну навиворіт, точніше “задом наперед” – **Аніарку**. Але позаяк ця назва “догори дригом” звучала дещо страшнувато і по-африканськи, то побоялися, аби картографи та не заперли територію України взагалі десь в Африку” [7, с. 44].

Один з провідних героїв роману Г. Тарасюк пан Каправка також долучився до всенародного конкурсу “Назви свою державу”, “запропонувавши найменувані рідні рахмани простим і милозвучним символом квітучої в будуччині цивілізованої європейської країни – Гвадалквівір. До пропозиції додав ще й текст державного славню такого змісту (цитуюмо з пам’яті):

О земле лілових ночей, золотих помаранчів –
Гвадалквівір наших сонячних марень,
Донкіхотів безстрашних і пансо-санчів,
Поетів, жінок, і книгарень,
Де ранки бузкові і дні променисті,
І вибори раз на п’ять років...
Я славень співаю тобі урочистий,
Мій голос дзвінкий і високий.

Приспів (тричі):

Повір у свій Гвадалквівір!
Прошу тебе – повір!
Не спи! До праці уставай!
Роби, твори свій рай! [7, с. 44 – 45].

Абсурдність гімну, запропонованого паном Каправкою, виявляє себе не лише в важковимовній назві держави (штучно придумане слово Гвадалквівір по суті є асоціонімом), яку він славить, але й у тих реаліях, що відбиває хвалебна пісня: золоті помаранчі, які тут ніколи не росли (а, може, це натяк на те, що саме вони стали символом Помаранчевої революції, яка не дала тих результатів, на які сподівався народ), книгарні, кількість яких за роки незалежності суттєво зменшилася, політична стабільність (вибори раз на п’ять років, що, здається, перестає бути реальністю в Україні) тощо. Фактично текст пана Каправки є своєрідним симулякром, що провокує відразу не лише до крайнього ультрапатріотизму, який також присутній в ідеологічному спектрі держави, а й взагалі до такої держави.

Симулякрами є й інші асоціоніми, особливо ті, що стосуються політичного устрою держави, її історії: Велика Перманентна Революція

(скорочений варіант – ВелПерРев), Козацька Корчма Західного Регіону, Духовний Центр “Корчма”, Епоха Українського Відродження, Майдан.

Велика Перманентна Революція у тексті роману вживається багато разів, уперше в зав’язці твору: “Йшов 101-ий рік Великої Перманентної Революції і перший виток її 26-го виборчого циклу” [7, с. 40]. Далі у статті історика-теренознавця Варцаби-Самовидця для часопису “Козацька слава”: “Великий Перманент, або Велика Перманентна Революція (скорочено – ВелПерРев) – національно-визвольна боротьба країнського населення (застаріла назва: український народ) за свободу, демократію і відродження, яка почалася ще в ХХ столітті і продовжується досі, хоч уже давно ХХІ-ше” [7, с. 47]. Згодом у щоденнику пана Варцаби, наприклад, у записі від 7 листопада: “Із самого ранку пан Варцаба, тобто я сам, на правах “сірого кардинала” і політтехнолога зробив перед корчмою коротку історичну довідку, в якій розповів, що саме в цей день майже двісті років тому почалася Велика Перманентна Революція, яка продовжується на наших теренах ще й досі, хоч уже світ про неї давно забув. І ще розказав багато цікавого, зокрема про Леніна, Троцького і Бухаріна” [7, с. 97].

Неодноразово Г. Тарасюк використовує в тексті “Гуляйтрої” асоціонім *Козацька Корчма Західного Регіону*. Пан Варцаба в статті з довгою назвою, що промовисто підкреслює абсурдність того, що відбувається в романі, “Деякі уточнення з приводу деяких неточностей, якими зловживають сьогодні певні антинародні сили в трактуванні рідної історії, зачерпнуті виїмково з фундаментальної 15-томної авторської “Рідної історії” Хризантія Варцаби, для якості і орієнтації читачів у вище і нижче викладених подіях”, дає таке трактування цьому поняттю: “Козацька Корчма – назва адмініюдиниці або, по-давньому, села, на історичний досвід якого спирається у своїй авторській “Рідній історії” академік Х. Варцаба” [7, с. 47]. Псевдоромантичним барвами, в яких проглядається ще Квітчина “Конотопська відьма”, змальовує Г. Тарасюк постать одного з головних героїв свого роману пана Каправку. Саме в цьому описі вперше з’являється згаданий асоціонім: “Не спав цієї ночі й останній романтик борні (за добровільним сумісництвом) кошовий козацький отаман адмініюдиниці Козацька Корчма Західного регіону, а віднедавна ще й очільник Козацько-визвольної партії пан Каправка. Задумливий та невеселий, сидів він непомічений (через суцільну темряву) рештою свого воїнства на західному кранці Духовного центру “Корчма”, вдивляючись у глибину віків і просторів рідного Гуляйполя, що спочивало під хисткою габою весняного фіолету” [7, с. 40]. Іронічними барвами змальовує авторка етимологію назви Козацька Корчма, вклавши її в уста “літописця і теренознавця, а тепер вже й фольклориста Х. Варцаби” [7, с. 48]. Вона подає кілька варіантів походження назви, кожен з наступних є все безглуздішим, ніж попередні. Один із варіантів Г. Тарасюк приписує якомусь лжеісторичу Васяну Кожупляну, автору кількох творів, де пропонується альтернативний до

справжнього розвиток подій, обігруючи таким чином ім'я цілком реального українського автора, Василя Кожелянка, який справді написав декілька подібних романів, зокрема “Дефіляда в Москві”. Згідно з версією В. Кожупляна, Козацьку Корчму заснували не питомі козаки, наші славні предки, а якийсь мандрівний опальний філософ Дуридемос Фігул Еротосфан. Буцімто той самий, який почувши міф (міт), через яку дурницю почалася Троянська війна і загинула Троя, спересердя вигукнув: “Через ту кррр..., пардон, козу Єленку?! Не! Точно світом править абсурд!”. Закохані в Єлену Прекрасну древні греки, а надто літописці-міфотворці не могли простити незалежному філософу зневаги до жінки і її ролі в історії розвою цивілізованої Еллади, а тому камінням виганяли Дуридемосу за межі Егейського моря, тобто у безлюдні і дикі причорноморські степи, звідки він благополучно прибув у наші благословенні краї. А прибувши, побачив на тлі синіх гір рахманні терени, покриті густою соковитою рослинністю, в якій вистрибували (як нині зайці) отари веселих різномасних кіз, і, звісно, згадавши спочатку Єлену Прекрасну, а відтак зруйновану рідну Трою, знову вигукнув пророчу крилату фразу: “Геть козячий кошмар! Тут буде нова Троя!”. Згодом цей вигук, стверджує альтернативіст Кожуплян, місцеві слов'янські племена трансформували на милозвучне “Козача Корчма “Гуляйтроя!”, у свою чергу останнє чужеземне слово перетрансформували на рідне – “Гуляйполе”, яке, у свою чергу, поширилось на решту скіфських (згодом українських) степів аж до Херсонеса, Херсона і відлучило між копрами-териконами Донеччини, ще безглуздішою вимогою тамтешніх “кожуплянів” перейменувати Країну на Гуляйтрою” [7, с. 49 – 50].

Важливу естетичну функцію в розкритті художнього змісту роману Г. Тарасюк відіграють щоденники одного з центральних героїв твору, “незалежного історика, теренознавця і вільного літописця пана Варцаби, прозваного у народі Самовидцем” [7, с. 72]. Неприхована іронія, що переходить у сатиру, звучить у словах авторки, яка дає загальну характеристику цієї праці Варцаби, який “писав при місяці свої знамениті в майбутньому “Опівнічні розмисли про Рідну Історію, або Безсонники пана Х. Варцаби-Самовидця”, за якими майбутні покоління будуть вивчати історію Великої Перманентної Революції” [7, с. 72]. Уже тут, окрім згаданого вище асоціоніма Велика Перманентна Революція, зустрічається асоціонім Рідна Історія, який у наведеному уривку набуває іронічного змісту, оскільки писалася вона при місяці у Козацькій Корчмі і призначалася для вивчення майбутніми поколіннями.

У щоденниках героя твору Хризантія Варцаби зустрічається асоціонім Пророк, асоціативне поле якого вказує на Шевченка, що підсилено датою запису 9 і 10 березня – в дні народження і смерті Шевченка. До того ж в самому тексті є цитати із його поезій. Контекст, у якому наводиться асоціонім Пророк, набуває саркастичного звучання, бо через 100 років після здобуття незалежності, населення держави забуло

день, коли народився Шевченко, а дехто навіть сплутав його з відомим футболістом, що мав таке ж прізвище: “Як же ж це патріотичне козацтво за тими розправами з бабами могло забути, що нині народився наш Пророк! А таки забуло, бо – тихо! Ні гармат, ні феєрверків! І дзвони не дзвонять. Треба бігти – будити, а то “просплять собі, небоги, до суду Божого страшного... а панство буде панувати, палаци й тюрми будувати...” Добіг! Розбудив! На свою голову! Ільо Парасчин – весь у бабу! Зразу ж сікатися почав, чого Пророк на тому пам’ятнику, що фіолетові поклали на перехресті Турецького путівця і Гуцульського увару, – у футболці, кросівках і безвусий. Мусив детально пояснювати, що не кожен на прізвище Шевченко – пророк. Є ще футболісти” [7, с. 79].

Сатиричне забарвлення має і запис від 10 березня, де тричі вжито асоціонім Пророк. Дехто, з героїв зокрема Парасчин Ільо, забув навіть, “як звати Пророка” [7, с. 79]. У відповідь на це “пан отець Миколай приніс і церкви Біблію і книжку “Кобзар”. Виявилося, що Ільо забув читати. Новина засмутила козацтво і змусила здуматись, з що ж тоді його баба боролася 100 років тому на мандариновому витку ВелПерРев’у?! В результаті вирішили відкрити ще один лікнеп уже з ліквідації неписьменності, якою виявилися zagrożені рідні терени разом з народом” [7, с. 79]. Закінчилося все за чаркою, де співали пісні на слова Шевченка, але молодше покоління лише підмукикувало, “бо вже мало хто що знав з народного співу” [7, с. 79].

Пародійне звучання отримує зображення Майдану після другого туру виборів 101-го Великого Перманенту. Спочатку на Майдані почалися “бої з перемінними успіхами і перемогами” [7, с. 100]. Центрвиборчком майже щогодини оголошував, що роблять претенденти на керівництво державою: “6 година ранку. Б’ються! 8 година ранку. Ведуть перемовини! 9 година ранку. Стріляють! 10 година ранку. Стінка на стінку! 11 година ранку. Підписали Універсал! 12 година ранку. Рвуть Універсал кожен на очах свого електорату! 13 година. Прийшли бтери! 14 година. Пішли бтери! 15 година. Підписали Меморандум. 16 година. Анулювали Меморандум. 17 година. Закликають кожен зі своєї сцени до непримиренної боротьби. Схоже, у боротьбі забули, кого і куди вибирають, бо президентські вибори, плавно перетекли у вибори до рад усіх рівнів. Центрвиборчком у розпачі. З трибун звучать заклики: “хай живе парламентська республіка”, “геть руки від президента!”, “доторкнімося до депутатів!” [7, с. 100 – 101].

Асоціонім Майдан набуває нових семантичних значень, передусім як те місце, де народ 3 години поспіль “доторкався до депутатів” [7, с. 101], аж поки не втрутилася кінна поліція, а депутатів не порозвозили в каретах швидкої допомоги. О 24 годині на “протиборні подіуми Майдану виходять вервечками художні колективи, але... з невідомих причин у китайських народних костюмах” [7, с. 101]. Люди вирішили, що їх прийшли вітати на Майдан “посольства іноземних держав зі своїми

земляцтвами” [7, с. 101]. Однак невдовзі Майдан остовпів, бо “замість славно: Ще не вмерла...” чи “Многая літа” – над Майданом на всю Країну... зацінькала-загонькала, як вода зі стріхи, невідома мелодія: “Тонь-гонь, гонь-гонь-гонь-гонь, гонь! Цінь-цінь! Гонь!” [7, с. 102]. Галина Тарасюк, використовуючи сатиричну портретну характеристику, показує, як на Майдані з’явився новообраний президент України: “Він стояв, дрібнесенький, у зеленому френчі, трикутному капелюсі з рисової соломки на тлі білої фани, розшитої драконами і жуками-павуками, посміхався, мружив косі очки, чекаючи скінчення музики” [7, с. 102]. Поки точилися в державі чвари, скубилися політики, віддзеркаленням чого став Майдан, президентом України був обраний китаєць, який заявив ошелешеному майдану: “Васа Цінь Хуань Гонь – васа казака сіц, вольніца, сво-бо-да, Гуляйполя – концілась. Усно! Січас я – васа Цінь Хуань Гонь і васа Мао-Хао – Прі-дзі-день-ць! Вас вітай!” [7, с. 102]. Асоціонім Майдан, що первісно сприймався як символ нескореності народу, його прагнення до демократичних змін, у романі Галини Тарасюк “Гуляйтроя” перетворюється в символ приниженості народу, який через постійні чвари і суперечки між його поводитирями втратив свою незалежність і віддав владу іноземцям, якого новий керманіч з Майдану менторським тоном повчав: “Лаботаць буді – кусяць будіс, халасо будіс! Слусац будіс – умний будіс!” [7, с. 103].

Фактично в романі Галини Тарасюк “Гуляйтроя”, через асоціонімний ряд, пронизаний елементами абсурду, гри, карнавалу, сміху, пародіювання та шаржування порушуються важливі проблеми буття українського народу, окреслюються перспективи його майбутнього розвитку. “Відбувається, – як зазначала Т. Гундорова, – відновлення суб’єктивної картини світу і звільнення індивідуальної свідомості від влади ідеологем, здійснене, перш за все, вербально: у формах іронічної лінгвістичної поведінки, яка матеріалізується у мовних новоутвореннях, тавтології та гібридності імені і назв” [8, с. 63]. На це працюють і асоціоніми, образно-асоціативно складова яких дозволяє письменниці впливати на реципієнта не лише прямо, через доведення до нього власних світоглядних позицій і оцінок зображувальної дійсності, а й опосередковано, залучаючи фонові знання читача з філософії, історії, літератури, етики, естетики тощо. Тут виявляють себе неповторні можливості асоціонімів через підтекст, різного роду алюзії, натяки, перегуки, естетично впливати на образну систему твору, його сюжет і композицію, жанрово-стильові особливості, приходиться до узагальнень часто вселенського масштабу.

Дана розвідка є фрагментом дисертаційного дослідження, присвяченого з’ясуванню естетичної функції асоціонімів у постмодерному тексті.

Література

1. **Галич В.М.** Антропонімія Олеся Гончара : Природа, еволюція, стилістика. – Луганськ : Знання, 2002. – 212 с. 2. **Галич В.М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор. – К. : Наукова думка, 2004. – 816 с. 3. **Галич В.М.** Публіцистична творчість Олеся Гончара : історія, поетика, прагматика. – Дис. ... докт. філол. наук / Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 2004. – 452 с. 4. **Мельнікова Ю.О.** Романічна проблематика християнського міфу у “Quid est veritas?” (“Що є істина?”) Наталени Королеви. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук / 10.01.01. – українська література. – К., 2007. – 20 с. 5. **Манич Н.Є.** Творчість Микити Чернявського : проблематика, стильові модифікації, інтертекстуальність. – Дис. ... канд. філол. наук / 10.01.01. – українська література. – Луганськ, 2008. – С. 41 – 42. 6. **Особливості української історичної прози ХХ століття** : Монографія / [Александрова Г.О., Богданова М.М., Мельнікова Ю.О., Співак І.Е] ; автор передмови і науковий редактор Ю.І. Ковалів. – Донецьк : ТОВ “Юго-Восток, Лтд”, 2008. – 226 с. 7. **Тарасюк Галина.** Гуляйтроя. Повість временних літ // Березіль. – 2008. – № 1 – 2. – С. 35 – 112. 8. **Гундорова Т.** Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодернізм. – К. : Критика, 2005. – 264 с.

This article reviews the aesthetic features of assocyonym in a postmodernistic text. The material is a new novel written by the Ukrainian writer Galina Tarasuk “Gulaytroya” which counts 25 assocyonyms, that partially belong to simulacres, e.g., “The Great Permanent Revolution”.

УДК 891.79 + 809

І.В. Глотова

ПОВІСТІ “ДВОЄ НА СВЯТІ КОХАННЯ” ТА “ІНДУЛЬГЕНЦІЯ НА БЕЗСМЕРТЯ”: ДО ПРОБЛЕМИ СТИЛЬОВОЇ ПАРАДИГМАТИКИ Є. ГУЦАЛА

Визначення ідейно-художніх орієнтирів повістєвого доробку Є. Гуцала сприяє розкриттю особливостей його авторської самореалізації, що у найвиразніших своїх виявах простягається у площині екзистенціального мислення письменника. Після внутрішнього утвердження на теренах лірико-психологічної прози, авторський інтерес прозаїка змінювався у багатьох напрямках, зокрема: реалістичному, химерному, постмодерному, публіцистичному, поетичному. Однак внутрішня потреба в ліричному самовираженні міцно закарбувалась на свідомих та підсвідомих рівнях його художнього світосприйняття. Як

відомо, подібні установки на творчість співмірні з поняттям диверсифікації авторської свідомості. М. Кодак, зокрема, розглядаючи можливості та обмеження творчого процесу, значну роль відводить поняттю диверсифікації авторської свідомості, що описує “явища самореалізації одного автора (суб’єкта творчості) в художніх творах з різнотипною поетикою, тобто спродукованими різнотипними системами авторської свідомості” [1, с. 253]. Отож, маємо підстави стверджувати, що авторська свідомість Є. Гуцала представлена комбінованим лірико-реалістичним характером, що в деякій мірі пояснює пріоритет інтровертності у створенні внутрішнього світу героїв, виокремленого від зовнішнього соціального буття і зосередженого на проблемах самоспоглядання, пошуку власної ідентичності, а відтак – винятковості та неповторності душевних проявів особистості.

Повістевий доробок письменника досліджували поважні літературознавці М. Жулинський, В. Дончик, Ю. Щербак, Н. Зборовська, В. Плющ, М. Слабошпицький, В. Агеева, А. Гурбанська, А. Янченко, І. Бойцун та ін. Здебільшого вони зосереджували увагу на проблемах оповідної системи творів, психологізмі, поліфонізмі, інтертекстуальності, особливостях сюжетобудування. Серед останніх досліджень слід відзначити розвідки Л. Громик, яка спробувала дати загальний огляд усього повістєвого доробку Є. Гуцала, втім, спеціального дослідження, у якому б докладно розглядалася стильова парадигматика прозового доробку Є. Гуцала, на сьогодні немає. Ця стаття є спробою визначення структурно-образних доміант на різних етапах творчості письменника, що розглядається у площині актуалізації лірико-психологічного, внутрішньо-екзистенційного типу авторської свідомості.

Розглядаючи прозовий доробок Є. Гуцала, можна цілком правомірно говорити про константні та змінні принципи його художньої манери. Важливо врахувати особливості впливу одновимірних ідеологічних процесів у літературі радянських часів (за умов яких творив автор), які позначились на зміні вектора мистецького погляду художника з настроєво-медитативного на реалістичний, з явним інтуїтивно-аналітичним пріоритетом. Проте первісна стилістика продовжувала превалювати і поступово набула ознак самовичерпаності. Як наслідок, Є. Гуцало звернувся до великих прозових жанрів (повісті та роману), в яких відбилися досить зримі процеси повторення власного стилю, зокрема у способах відтворення внутрішньо-екзистенційних конфліктів, інтуїтивно-споглядальних характерів, сюжетно-композиційних рішень. Це у свою чергу призвело до самопередбачуваності автора та надмірної деталізації оповідних структур.

Розробляючи новелістичні форми своїх творів, Є. Гуцало розумів, що їх треба розширювати, проте в глибині душі він залишався новелістом, інтимним ліриком, аналітиком найтонших нюансів духовно-морального буття. Аналізуючи драматургію Г. Гауптмана, Леся Українка, зокрема, зазначила, що “у кожного великого письменника є

певна група ідей чи навіть одна якась ідея, до якої він періодично повертається, або ж не випускає її з поля зору в жодному зі своїх творів; часто такі ідеї втілюються в одному типі, в одній улюбленій фігурі, яку письменник потім без кінця варіює, надаючи їй кожного разу або нову рису, або нове положення, або нове офарблення і таким чином, створюючи кожного разу зовсім новий світ на старому фундаменті...” [2, с. 42]. Так само і стосовно творчості Гуцала, ми помічаємо, що у низці його повістей домінуючою залишається новелістична стильова манера, що загалом характерно для творчості переважної більшості шістдесятників. Отож, можна припустити, що лірико-психологічне осягнення дійсності реалізує межі авторської свідомості письменника, що лише стимулювались новими реалістичними, іронічними чи еротичними вкрапленнями.

Влучною видається думка літературознавця Г. Дончика, який переконаний, що цей напрямок прози Гуцала є “найціннішим у його творчості, бо, по-перше, тут, у цьому літописанні внутрішнього, духовного життя людини, йому не було й немає рівних, а по-друге, тут найвиразніше проявляються притаманні йому особливості художнього світобачення, помітні у всіх різножанрових виявах його творчості: розповідати, не роблячи (ніби) узагальнюючих наголосів, але водночас так чи так наводити нас на великі роздуми” [3, с. 23]. Тим більше, що роздумувати було над чим, адже повісті стали продовженням започаткованої ще малою прозою міської проблематики та пов’язаної з нею низки внутрішньо-екзистенційних та морально-етичних проблем: суспільної деградації, відступництва та ін.

Реалістична проза автора заслуговує окремої уваги, адже повістевий доробок налічує цілу низку складних та монументальних творів, зокрема: “Мертва зона”, “Біль і гнів”, “Подорожні”, “З вогню воскресли”, “Прокляття”, “Голодомор”, “Безголов’я”, “Родинне вогнище” “Сільські вчителі”, “Шкільний хліб”, “Дівчата на виданні”, “Передчуття радості” та ін. Досліджуючи особливості функціонування лірико-психологічної домінанти авторської свідомості, зосередимо свою увагу на прикладі повістей “Двоє на святі кохання” та “Індульгенція на безсмертя”, які і складуть основний предмет нашого дослідження, оскільки відзначені посиленою увагою до медитативно-психологічних станів особистості у пошуках власної ідентичності. Інтуїтивно-аналітичний принцип відображення дійсності зумовив створення особливої фрагментарної організації тексту, в якій, за умов відсутності чітких, строго окреслених форм вираження, відбувається фіксація миттєвих настроїв та вражень головних персонажів. Фрагментарна структура повістей є основоположною для стилю письменника, решта – все, що її творить: фіксація миттєвості, спогад, саморефлексія, споглядання, задивлення та ін. Зокрема, автор акцентує увагу на героях, приречених на екзистенційну самотність, яка ускладнюється їх високими духовними запитами. Героям властиво шукати відраду у моделюванні

власного світовідчуття на ґрунті спогадів та рефлексій, створювати внутрішньо-духовну реальність, в якій можна реалізувати потреби тонкої душевної організації.

Обидві повісті об'єднані концепцією духовного пошуку спраглої до природно-гармонійного існування особистості в умовах екзистенційного випробування, вираженого колізією між непересічною особистістю і соціумом. Таємниця успіху цих повістей полягає у тому, що їх герої зберігають здатність до сприйняття життя як незбагненої даності, як виру надчуттєвого задоволення. Цим вони опозиціонують себе в органічно чужому оточенні. На думку М. Епштейна, “щоб насолоджуватись, необхідно бажати, а щоб бажати, необхідно відкладати угамування бажання, більш того, навчитись здобувати насолоду власне з цієї невтоленності” [4, с. 102]. Таке спостереження літературознавця дає можливість більш точно виразити схильність Є. Гуцала до наскрізно-екзистенційного письма, до його зосередженості на “вічних загадках” життя та смерті, осмисленні дійсності через її напружене переживання. Нестримне бажання Є. Гуцала доторкнутись до екзистенційних глибин існування людини зумовило звернення автора до внутрішньо-психологічних конфліктів, які знайшли вираження у невідповідності мрії та дійсності, що призвело до превалювання розгубленості, бездієвості, інфантильності, рефлексивності, алогічності існування ліричних героїв.

Почуття Івана Поляруша – героя повісті “Двоє на святі кохання” розгортаються за вже усталеною в малій прозі схемою: безтурботність – захоплення – дорослішання – звичка – відстороненість – рефлексія – спогад. Поляруш протистоїть в першу чергу самому собі, мова йде навіть не про його бажання, а про неможливість сутнісних зрушень внаслідок відсутності внутрішньої гармонії: – Я начебто день у день намагаюсь переступити поріг якогось нового свого життя, саме того життя, на яке я завжди сподівався, для якого себе готував. Намагаюсь – і не годен, нога не в змозі подолати поріг... І моторошні відчуття від непевності, від безсилля... Господи, на що тільки йдуть мої устремління, кращі мої дні!” [6, с. 426]. Замість активного втілення у реальність власних бажань, герой обирає шлях пасивного споглядання та мрії.

Хоча повість відноситься до так званої міської прози, мотив міста тут виступає лише фоново, для підкреслення контрастності внутрішніх змін героя у площині його відступництва від традицій та пам'яті народу і т.п. Так актуалізується авторський мотив екзистенційного відчуження людини в умовах цивілізованого міського життя. На думку Ю. Бондаренка, у місті “українець переживає свого роду “межову ситуацію” – болюче перебування на грані між зденационалізованим середовищем і космосом етнічної духовності, всотаним у сільській місцевості. Поляризованість двох світів створює величезної сили психологічний тиск на людину, розшматовує її внутрішнє єство. Довго витримати на цій межі неможливо: треба приставати до однієї із сторін. Із складного становища українець виходить або зміцнивши в собі

національне начало, або втративши його. Це залежить від сили характеру, вольової спроможності” [5, с. 66]. Ліричний герой ніби вчиться жити в нових умовах зміненої міської моралі, наче намагається пристосуватись до нових соціальних вимог: “Ніяких сімейних пут! Я не зазіхаю на чужу свободу, і нехай ніхто не зазіхає на мою! Чому я повинен соромитись, що я холостяк, коли всі інші одружуються? Цей стан найбільше відповідав моїй природі, то чому я маю відмовлятися од нього? Всі, хто зараз іде мені на зустріч, – одружені чи розлучені... чи збираються одружитись чи розлучитись. А я не хочу ні шлюбу, ні розлучення!” [6, с. 397].

Іван Поляруш – яскравий інтроверт, з добре розвинутою образно-емоційною уявою. Саме на лоні природи найяскравіше розкривається його самопочуття, функціональними виразниками яких стали: непевність, самотність, розгубленість, споглядання, експресивність, психоемоційна невірноваженість, спогад як медитативний спосіб осягнення буття: “Якби завжди почувався так, якби не зраджував найкращого в собі, найвищого, якби намагався триматись на такій хвилі щодня, то був би самим собою, був би істотою, що знайшла себе... Він, власне, сам, добровільно якщо й не зрадить себе самого, то просто крадькома відмовлятиметься від найкращого в своєму естві... покрадьки відмовлятиметься, піддавшись плинові лінивого, спокійного існування, яке нічого не вимагає від твого розуму, серця, душі” [6, с. 398]. Більшість філософських роздумів ліричного героя ретроспективно самоповторюються, обертаються в сталому константному колі мотивів (раптовість миті осяяння – задивлення – потік свідомості – рефлексія – бездіяльність – занепад – відстороненість – роздвоєність та ін.).

Екзистенційна розгубленість Поляруша добре прочитується у площині сформульованої М. Епштейном теорії “хитрощів бажання”, яка полягає у тому, що “бажання повсякчас ходить по межі насолоди, намагаючись дістатись цієї межі і в той самий час не перелитись крізь неї” [4, с. 123]. Тож, можна припустити, що інфантильність героя полягає не у відсутності прагнення змінювати себе і власне життя на шляху до дієвих вчинків, а у бажанні зберегти неповторність короткотривалої миті закоханості, насолоди єднання духовної енергії. Тому його бажання носить двоїстий характер: задоволення отримується за рахунок його нездійсненності. Мета бажання, таким чином, полягає не у досягненні, а в ще більшому посиленні його. Підступність такого бажання полягає не стільки в тому, щоб оминати перешкоди на шляху його реалізації, а, навпаки, щоб створювати їх посилюючи спокусу, автоматично робити його ще більш непередбачуваним. Тож передбачуваність щастя у стандартному його розумінні унеможлиблює зацікавленість в ньому ліричного героя. Поляруша в деякій мірі можна вважати перфекціоністом, адже, він упевнений, що нове життя можна почати з повної руйнації старого, з тією тільки різницею, що певні дії (розлучення з Іриною, союз із Шурою) закінчуються саме на тотальному руйнуванні і

не більше. Тобто перфекціонізм героя базується на його вірі у можливість щастя, що по суті більше нагадує самообман. Стосунки героя зі світом мають садомазохістський характер, навіть спроба створити родину розглядається ним, як здатна загубити свободу та незалежність спокуса.

У повісті “Двоє на святі кохання” автор ще більше підсилює амбівалентність екзистенційних опозицій почуттів героїв (гіркота-біль, насолода-страждання, звичка-натхнення), які також виступають як складові пізнання всевладної природи бажань. Певність може виступати тільки у вигляді спалаху, миттєвого схоплення цього спалаху зі значно більшою силою, ніж реальне переживання життя: “Його підштовхувала, гнала вперед думка, що він конче має побачити Шуру, побачити зараз, бо згодом, коли згасне його радість та певність, може бути пізно...” [6, с. 479]. Очікування щастя провокує героя на бездіяльність споглядання, в якому він відчувається більш реально, ніж у буденності. Фантазії у даному разі спершу доповнюють, а потім повністю підмінюють стосунки, мало не зводячи їх нанівець. Кохання може померти, проте пам'ять про незабутні та неперевершені стани залишиться нетлінною.

Можна припустити, що повість “Двоє на святі кохання” започаткувала фундаментальну складову художньої еротосфери Є. Гуцала, в якій автор виступив чутливим фіксатором миттєвостей закоханості та потужної сили бажання. Повість вперше відхиляє заслону майбутніх еротичних спокус митця, які з потужною силою виплеснули у його пізній прозі 90-х рр. Інтимна оповідь тут формується на основі переплетення чуттєвих образів природи та відповідних настроєвих забарвлень: “Сонце било у вікно, квітневе яскраве сонце, у відчинену квартиру вливалось свіже повітря, а він, зупинившись, обхопивши обома долонями її ясну голівку, цілував так, наче шукав у тих поцілунках свого порятунку, так, немов хотів із її гіркуватих губів, що мали смак коньяку, впитися забуттям. Шура відповідала на поцілунки, і в її очах він бачив радість, немов підсилену болісним смутком, гіркуватою тугою, – і від того йому було так, наче страждав од щастя, і йому хотілося, щоб цьому не було кінця” [6, с. 407].

Саме з цієї повісті помітні зрушення у відтворенні інтимної сфери, зокрема, відвертість та нюансування деталей чуттєвої насолоди: “а потім він казав про те, які в неї гарні руки, схожих на двоє білих крил, тільки дужчих і впевненіших. А потім він казав їй про те, що її маленькі тугі груди подібні до двох молочно-білих голубок, що невідомо де взялися і які, либонь, можна розбудити самими лише поцілунками. Й він торкався губами до дзьобика кожної голубки, й дихав у їхні дзьобики, наче хотів перелити своє живе тепло, й обидві голубки радісно здригались, наче ось-ось мали пробудитись”. Почуття любові неодмінно співвідноситься з болем, оновленням, ніжністю, тривоگو. Герой захоплюється

нестримною силою душевних хвилювань, усвідомлюючи пустку від почуттів, які, ще не зародившись, приречені на смерть.

Сюжет повісті “Двоє на святі кохання” формується на невловимих, рефлексивних роздумах героя над буттям як проміжною ланкою між власним мисленням та потоком суспільних подій. Гуцала не можна назвати лаконічним, у його письмі помітна обтяжуюча детальність, яка значно зменшує емоційно-психологічне навантаження твору, порушує гармонійний плин сюжету. Цікаво, що буденне життя автор відтворює у найменших дрібницях, іноді він настільки втягується в процес деталізації, рефлексії та “потому свідомості”, що навіть герої ніби відходять на другий план, витиснюються побутописанням. Деталізація видається надмірною, як, скажімо, розповідь про рибалку або детальна оповідь про похід на Пташиний базар з перерахуванням усього барвистого різновиду товарів та курйозних подій, які можуть там трапитись. Єдино важливою у таких детальних відволіканнях від головного сюжету видається лише ціла низка спогадів, яка супроводжує героя, володіючи його думками: “Раптовим болем озвалась у ньому несподівана заздрість до цих хлоп’яків, для котрих Пташиний базар – неповторний світ, який вони відкривають екстазі німого захоплення. Мені б оце повернути їхню наївну дитячу безпосередність, мені б їхні радощі, і я, либонь, почувався найщасливішою людиною” [6, с. 458]. Героєм оволодіває жаль від усвідомлення неможливості вороття часу, відчуття його безслідного зникнення. У повісті відчутний брак просторового орієнтуру та часових меж. Складається враження безконечності перепадів настрою героя від непевності до умовної рішучості щось змінити. Герой усамітнюється у світі своїх мрій і фантазій. Маємо припущення, що прототипний образ інфанта створений митцем для збереження примарної автентичності, неповторності, суверенності чуттєвої особистості в тоталітарних умовах, які апіорі виявляються надважким бунтом, внутрішнім роздвоєнням, нездатністю до самореалізації навіть у лоні кохання.

Підсвідомі порухи душі екзистенційно розгубленої людини Є. Гуцало продовжив розкривати і досліджувати у повісті “Індульгенція на безсмертя”, основоформуєчим мотивом якої також став мотив кохання. Лірична героїня – Жанна Луківна, прагне повноти життєвого синтезу як на внутрішньо-екзистенційному, так і на зовнішньо-соціальному рівнях. На відміну від попередньої повісті, твір написаний більш вправнішою технікою, більш гостро постає конфлікт особистості та суспільної дійсності; автор розширює систему характерів, які стають антиподами та зримо контрастують з героїнею. Її шлях також виявився складним і спотвореним за умов зміни моральних установок та систем цінностей, які остаточно унеможливили віднайдення героїнею рівноваги у тотально розбалансованому світі (знайомство з Фернанделем, який не зволікав у привласненні золота та коштовностей з древніх курганів та скіфських скарбів для задоволення власної амбітності та підкорення

жіночих сердець, точніше тіл; стосунки з книжковим спекулянтом, матеріально влаштованою Фаїною Яківною та ін.).

Героїня наділена здатністю до саморефлексії, емоційного розпалювання почуттів, філософського споглядання порухів власної душі. За таких умов сутнісного значення у розкритті її внутрішнього світу набуває образ мрії. Неясність почуттів та емоцій героїні розкривається засобами потоку свідомості, марення, рефлексії: “Цей настрій був зрідні самозабуттю, коли настрої начебто від тебе не залежить, а ти належиш йому, коли настрої звершується у твоєму єстві як щось самостійне, що не просто затьмарює свідомість, а й заміняє її” [7, с. 179]. Активно освоюючи способи художньої передачі найбільш складних станів людської психіки, автор все більше вдається до постмодерної стилістики фрагментарності, провалів свідомості: “Коли музика втихла, я здивовано обдивилась кругом, наче вперше побачила кімнату, з далекої далини повертаючись не тільки до дійсності, а й до самої себе, так само впізнаючи себе – і не впізнаючи” [6, с. 179]. Письменником постулюється домінування мерехтливих мрій над думками, настрою та спогаду – над дією. Психоекспресивна функція втілюється ретроспективно, оскільки саме спогади складають розв’язку сюжету, пояснюючи плин подій, розкриваючи невидимість грані, за якою героїня потрапляє у небезпечну рутину бездуховності та аморальності. Непристосованість Жанни до потреб сучасності переходить у її відстороненість та замкненість у межах власного внутрішнього світу. Згодом такі прийоми знайдуть своє органічне втілення у пізніших повістях “Шал” та “Кліщ”.

Героїня рефлексивно переосмислює минуле, піддає вторинній інтерпретації всі колись вагомні смисли, наче події відбувались не з нею. Хронологічність викладу порушена, єдність оповіді твору забезпечує медитативна тональність, що формується на основі ретроспективних спогадів. Повість набуває форми неупорядкованого ряду життєвих колізій (зокрема, виховання сина свого коханого та найкращої подружки, робота у книжковій крамниці, зіткнення з облудливою реальністю) та філософії героїні, що сприймаються в динаміці видозмін її настрою.

Отож, як бачимо на прикладі розглянутих повістей, для творчої манери Є. Гуцала притаманне багаторазове послуговування спорідненими образами та мотивами на різних етапах творчості, так він неодноразово утверджує настроєвий лірично-психологічний, внутрішньо-екзистенційний лад свого художнього світосприйняття. Такий тип творчості породжує і своєрідного героя, який постійно прагне самопізнання і постійно не може збагнути себе і світ до кінця. Найчастіше екзистенційно він перебуває ніби на межі світів: світі реальному та світі фантазії, що формується на підсвідомому бажанні знайти себе справжнього. Для більш глибокого розкриття душевного потенціалу своїх героїв автор створює межові ситуації, в яких вони існують, протиставляючи “тепер” і “завжди”, застрягаючи між втраченим

минулим та нездійсненим майбутнім. І знов у коло вирішення складних протиріч потрапляє почуття любові.

Простежуючи спільне та відмінне у структурно-образній організації повістей “Двоє на святі кохання” та “Індульгенція на безсмертя”, помічаємо, що вони різняться способами вираження конфлікту, проте спільними для них є відкритість фіналу, незавершеність сюжетних ліній, тощо.

В обох випадках сюжетна організація повістей представлена складним плетивом неоднозначних настроїв, хвилювань, переживань героїв у їх взаємодії з оточуючим світом, який ще більше увиразнює їхнє внутрішнє ество. Так героїня повісті “Індульгенція на безсмертя” не сприймає суспільні стереотипи, проте здатна зберегти внутрішню рівновагу у стані атараксії. Ліричний герой повісті “Двоє на святі кохання” так само гостро опозиціонує себе навколишньому світу, прагне у пошуках власної самості здійснити втечу від реальності.

Обидві повісті мають виразний лірико-психологічний характер. На сюжетному рівні ліричний фактор діє ще більш активно: події постають у вільному поєднанні, яке виражає, передовсім, зміну та вибагливу гру настроїв, своєрідний хід думок героїв. Будова оповіді у повісті “Двоє на святі кохання” визначається не зіткненням характерів, а зміною різних вражень, хвилювань головного героя. Тут епічні та драматичні елементи доведені до мінімуму або максимально скорочені. Передчуття подій або спогади про події стають значно важливішими від власне подій, настрої – значно більш важливі від власне дії. Сюжет практично повністю впадає в залежність від внутрішнього життя ліричного героя, а реальні відносини стають точкою опори для активізації душевних процесів. Все, що відбувається у світі зовнішньому, покликане лише увиразнити картину внутрішнього світу Полярюша. Він показаний крізь призму його внутрішнього переживання, тому фактично подає не стільки опис, розгортання подій, скільки плинність почуттів та вражень від них: “Я начебто день у день намагаюсь переступити поріг якогось нового свого життя, саме того життя, на яке я завжди сподівався, для якого себе готував” [9, с. 426]. Ліричний герой надає перевагу переживанням миттєвостей, їх глибокого незвіданого сенсу, перед таким його світо подивом відступає почуття любові.

Трохи в іншому ключі формується сюжет повісті “Індульгенція на безсмертя”. Знайомство з героїнею відбувається у момент вже зробленого нею життєвого вибору, чіткого усвідомлення власного шляху. Проте бентежна природи фантазії та нереалізованості природної жіночої енергії не дає певності її існуванню. Тим не менш, героїні вдається зберегти віру в добро і продовжувати пошук природної гармонії, коли “свідомість моя пульсувала, іскрилась, як полярне сяйво, і моє ество здавалось безмежним, здатним увібрати весь видимий світ” [7, с. 229].

Спільною рисою обох повістей стає художнє дослідження динаміки настроїв ліричних героїв. Автор фіксує їх перепади та ситуативні зміни, психоемоційну мінливість. Іван Поляруш, наприклад, свідомо викликав у собі різні стани, які з'являлись перед його зором і так само раптово зникали. Амплітуда його почуттів коливається від скепсису та негативних емоцій до споглядання осяяного мевом переливу природи: “Він накликав собі такий стан, начебто йде розкішним весняним лугом, залитим промінням сонця, озвученим дзвоном бджіл і комашні, а луг той нестримно цвіте, й одна квітка пишніша від другої, й кожна сміється по-своєму, а з-поміж усієї цієї краси, цього блиску, дзвону, дурманних запахів має він зараз побачити ту квітку, заради якої й прийшов на луг, ту квітку, перед якою можна впасти на коліна й милуватися нею, бо вона має бути найповнішим символом, найточнішим втіленням краси цього весняного луку, тієї духовності чи що, якою наділені квіти” [6, с. 375].

Так само здатна до самонавіювання героїня повісті “Індульгенція на безсмертя”. Вона кохається у поетичних хвилях, що надають їй життєстверджуваної сили: “Мені подобається навівати собі той настрій, яким пронизані поетичні рядки. Я не прихильниця карколомних метафор, гіпертрофованого новаторства, віддавала й віддаю перевагу почуттям природним і щирим” [7, с. 128]. Зосередженість на настроєвій палітрі персонажей провокує сюжетну фрагментацію як основну у передачі їх почуттів.

Так само суміжними видаються сюжетно-композиційні особливості обох лірико-психологічних повістей. Вони зумовлені випробуванням чуттєвої особистості, яка потрапила в умови соціального тиску. Почуття ліричного героя залишаються несвідомими, вони домінують над логікою, тому у них виникає природне бажання сховатись за суспільними масками, що породжує двоїстість поведінки, забезпечує бажану відстороненість та ілюзію свободи. Художню розробку мотиву роздвоєності втілює повість “Двоє на святі кохання”. Можна припустити, що змальований тут образ інфантильного героя Івана Поляруша став прототипною “моделлю свідомості” цілого ряду героїв у творчому доробку письменника. Пропущена крізь призму його свідомості реальність залишається автономною від світу його фантазій. Саме така свідомість “фантазуючої людини” становить питому зацікавленість автора, творить певну емоційну напругу оповіді: “Хотів оцього сум'яття в душі, оцього болю, на який уже не сподівався, гадаючи, що все вмерло, згасло, а воно, бач, знову нахлинуло, заткавши розум густим туманом” [6, с. 464].

У обох творах письменник зосереджує увагу на проблемі абсурдності людського існування у тоталітарному світі, однак у кожному з них вона набуває певних відмінностей, має різні масштаби впливу. Так у повісті “Двоє на святі кохання” автор швидше означає те (роздвоєння, шлюбну зраду, руйнування родинних інституцій), що у повісті “Індульгенція на безсмертя” розкриває уже як глобальну проблему

звиродніння суспільства матеріальних пріоритетів. Проте в обох випадках, як бачимо, продовжує домінувати новелістична лірично-настроєва стихія, яка чітко позначає “відчуття межі вислову” письменника [8, с. 25]. Саме ця межа криє в собі причину посиленої ліричної заглибленості, активізації інфантилізму як ірраціональної складової на тернистому шляху самопізнання гуцалових персонажів.

Аналізуючи повісті “Двоє на святі кохання” та “Індульгенція на безсмертя”, помічаємо повторення цілого ряду мотивів і сюжетних ліній, які знаходили своє втілення у його ще більш ранніх новелістичних сюжетах 60 – 70-х рр., а потім лише рефлексивно перемістились і знайшли нову інтерпретацію в повістевому масиві. Зокрема, мотиви раптового осяяння, емоційної екзальтації у повісті “Двоє на святі кохання” перегукуються з мотивами та образами таких ранніх новел прозаїка, як “Багаття серед ночі”, “Місячне сяйво”, “Квітень”, “Офелія”, “І дівчина, як парус !”, “Драма з далекої юності” та ін.

Спорідненими видаються сюжетні ходи повісті і новели “Листя рудого волосся”, “Дівчина під дощем”, “Весілля в полі”, “В першу поїздку до Канева”, “До сподарівки”, “У поїзді”, “Спомин про синю весну”, “Без імені”, “Голоси осінньому лісі”, “Ми з тобою не зустрілись у Вавілоні” та ін.

Суголосними з мотивними інтонаціями повісті “Індульгенція на безсмертя” стають новели “Розкажи мені про свої сині очі”, “Сльози божої матері”, “Дитя людське”, “Радість у голубому”, “Спасибі за літо”, “Містифікація однієї мандрівки”, “О незрівняний!” та ін.

Порівнюючи повісті “Двоє на святі кохання” та “Індульгенція на безсмертя” переконуємось, що авторові так і не вдалось до кінця подолати себе у напрямку реалістичного епічного письма, до кінця життя він залишався ліричним аналітиком незбагнених стихій людського буття.

Рушієм сюжету як і у малих прозових формах, так і в повістевому доробку продовжує бути настрій персонажа та фіксація його миттєвих змін, що становить по суті основу гуцалового авторського стилю, який варіюється у цілій низці його творів.

Література

- 1. Кодак М.П.** Авторська свідомість і класична поетика (українською мовою). – К., 2006. – 336 с.
- 2. Паньков А.І., Мейзерська Т.С.** Поетичні візії Лесі Українки : онтологія змісту і форми. – Одеса : “Астропринт”, 1996. – С. 76.
- 3. Дончик В.** Люди серед людей // Урядовий Кур’єр. – 2002. – 16 січня. – № 9. – С. 23.
- 4. Эпштейн М.** Хитрость желания и конец истории. // Эпштейн М.Н. Философия тела // Тульчинский Г.Л. Тело свободы. – СПб. : Алетейя, 2006. – С. 102 – 123.
- 5. Бондаренко Ю.** Національна парадигма українського екзистенціалізму // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 66.
- 6. Гуцало Є.П.** Парад планет : Роман, повісті / Передм.автора. – К. : Рад.письменник, 1984. – 480 с.
- 7. Гуцало Є.П.** Княжа гора : Повісті. – К. :

Молодь, 1986. – 240 с. **8. Мейзерская Т.С.** Текст как феномен экзистенциального мышления. // АРТ. Альманах исследований по искусству. – Вып. 1. – Саратов, 1993. – 197 с.

In the article the author researches the specific character of the ideological emotional dominant of E. Gucal's creations on the basis of his narrative works. This article represents the attempt of the figural and motive dominants during different stages of the creation which are being examined as the establishment of the mood lyrical-psychological, internal-existential type of the author's consciousness. The author shows that the short-story stylistic manner still remains the dominant secularity of the narrative works. The lyrical-psychological feeling of the reality realizes the limits of the author's consciousness that is being stimulated analytical, realistic, psychological, erotical feeling of the reality.

УДК 821. 161.2 – 3.09 + 929 Андрухович

О.А. Двulichанська

ТВОРЧИСТЬ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА ЯК ДЗЕРКАЛО СУСПІЛЬНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ 80 – 90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Німецький філософ, засновник сучасної філософської герменевтики, Ганс-Георг Гадамер брав до уваги історичний характер розуміння, що передбачає тлумачення тексту відповідно до ситуації, у якій перебуває інтерпретатор. Період 80 – 90-х років ХХ століття характеризується активізацією не лише політичного, але й культурного, зокрема, літературного життя. Стає наявною й неунікною загальна криза офіційної літератури, цілком спровокованої у своїх суспільно-дидактичних функціях, що за минулих часів вважалися основним мотивом письменства як ідеологічної інституції та культурної практики. Стан кризи виявляє ситуацію естетичного розламу, яка актуалізує бунт проти модерністичної естетики, народження нового авангарду. “Перебудова”, а разом із нею й ті зрушення, що відбувалися в суспільстві, знайшли своє відображення у творчості багатьох українських письменників. Власне, на цьому тлі з'явилися та здобули популярність творці іронічно-бурлескної літератури Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак (Бу-Ба-Бу).

Метою нашої розвідки є дослідити відбиття постколоніальної дійсності у творчості Юрія Андруховича як найбільш яскравого представника літератури цієї доби.

Твори письменника в різних аспектах досліджувала значна кількість літературознавців (Т. Гундорова, Н. Зборовська, Ю. Крот,

М. Павлишин, Ю. Шевельов тощо), однак одностайності щодо погляду на його творчість досі не сформовано. Незаперечним був визнаний той факт, що твори Юрія Андруховича знаменували собою певний перехідний етап у житті (зокрема, культурному) нашого соціуму, тому так яскраво в його романах постають реалії й неприкрашена дійсність суспільства у стані розпаду.

У романі “Московіада” Україна відмежовується від радянської імперії через утвердження відмінності українського способу мислення й буття від російського. Важливу роль у цьому “відмежуванні” відіграє персонаж роману – український поет Отто фон Ф. Місце дії – саме серце Імперії – столиця Москва. Дія відбувається в “судний день”, останній день перед остаточним розвалом Союзу. Отто фон Ф., як персонаж постколоніального твору, є засобом авторської гри з міфами, стереотипами, ідеями та ідеалами Імперії. Доречною є думка О. Поліщук, що “емоції, оцінки, висновки героя реалізують гру з Імперією, крізь яку постійно проступає образ постколоніальної України. Суб’єкт авторської гри – Отто фон Ф., здавалося б, знівельований Державою, адже цілком відповідає стилю її життя, перебуваючи в постійному стані сп’яніння, бездіяльності та пасивності” [3, с. 255]. Отож, саме ці сюжетні замальовки найбільш точно відбивають стан, яким було охоплено пострадянське суспільство кінця 80 – початку 90-х років минулого століття.

На думку Андруховича, колонізаторська політика була однією з причин сучасного занепаду багатьох галузей життя українського суспільства: час більшовицького режиму залишився в минулому, однак “совковість” занадто щільно протягом десятиліть в’їдалася в нашу землю, “стираючи грані”, витворюючи свою псевдокультуру. “Московіада” – це особисте прощання автора з радянською столицею (він два роки вчився в Москві), але, крім того, і то опосередковано, зведення рахунків з усією імперською добою української історії. Імперські “ікони”, що наприкінці роману збираються десь під Москвою в таємній підземній конференц-залі для обговорення порятунку “єдиної та неподільної” Росії, – це сучасники, які прибрали собі ролі й особистості історичних персонажів. Вони з’являються в масках і наслідують голоси та погляди історичних постатей: Івана Грозного, Катерини II, генерала Суворова, Леніна і Дзержинського, і це свідчить, що нинішнє покоління засвоїло імперську поведінку й наслідує її, для нього вона й досі править за головне джерело думок, натхнення й мотивів діяльності. Ця група збирається в потаємній внутрішній кімнаті десь глибоко під московською в’язницею Луб’янка та універмагом “Дитячий світ”. Їхня близькість до Луб’янки й “Дитячого світу” цілком доречна. Ця ідеологія використовує як страх, так і інфантилізацію, її речники в підземній кімнаті описують, як вони протягом поколінь маніпулювали психологією та поведінкою підданих імперії. У суміжній головній конференц-залі зібралося й чимало російських націоналістів. Серед них є фашисти-чорносорочечники,

монархісти та інші сучасники, які дотримуються заснованих на насильстві авторитарних поглядів. Усі вони спадкоємці імперської ідеології. Вони п'ють за "Росію – єдину й неділиму", за "нову Росію", що буде такою, як "стара Росія". Оповідач відчуває в цих рефлекторних реакціях "якусь сакральну силу, войовничу державну субстанцію Святої Русі – дух Івана Калити, Петра Першого, а може, й маршала Ахромєєва" [4, с. 401]. Отто фон Ф. випадково натрапив на це кубло шовіністичного мороку, і його помилково запросили як представника лояльної України. Причиною теперішньої незгоди в державі є, як каже йому один російський колега-поет, втрата "слов'янської єдності": це нагадування, що з Україною як партнером у співпраці Росія збереже свій статус наддержави. Комуністів звинувачено в розвалі імперії, у тому, чого не спромоглися зробити ні Батий, ні Наполеон, ні Мазепа. Націоналісти невдоволені не комунізмом, а його неспроможністю зберегти територіальну єдність імперії, яку лишили йому в спадок століття існування царату. Подорож в підземеллях під Луб'янкою відбувається наприкінці одного дня з життя оповідача й головного героя роману – українського поета, який вчиться в Москві. Його життя розкриває перед нами огидну й тоскную картину суспільства в стані розпаду. Усталена картина дійсності вибухає через зображення "ненормальних" станів героїв: роздвоєння особистості, дивні сновидіння, галюцинації, майже божевільні пристрасті, суїцидні потяги – все це руйнує визначений статус людини, в ній відкриваються можливості іншої людини та іншого життя, вона втрачає свою завершеність та однозначність, вона перестає збігатися з самою собою.

Усюди герой бачить вибухи державного насильства, яке засвоїли і звичайні люди. Герой встряє у бійку з кишеньковим злодієм (що теж виявляється експатрійованим українцем), стає свідком бійки на вулиці і в ресторані, мало не падає жертвою вибуху бомби, розповідає про звалтування та мафіозні вбивства й чує неперервний потік лайки. Саме такою є реальність постколоніального суспільства.

Роман "Московіада" підточує головні постулати колоніальної ідеології. Автор деміфологізує столицю як блискучий центр культури та елегантності. Андрухович зображує літературне життя й Москву взагалі як непривабливий світ, де заправляють кар'єризм і лицемірство. Герой намагається розвіяти стереотипні уявлення своїх російських друзів про українців і обстоює перед ними українську незалежність. Зрештою, він висміює погляд на Радянський Союз як на сукупність задоволених культур і народів, кожен з яких виграв, влившись в імперську державу. Культурне життя зображене як неавтентичне й поверхове, суміш штампів, зібраних з різних культур. Як і будинок, у якому живе оповідач, це агломерація, "штучна єдність окремих екзистенцій, вигадана системою для самовиправдання і самозаспокоєння" [4, с. 403].

На думку М. Бахтіна, заперечення офіційної, панівної правди веде за собою утвердження нового, більш прогресивного й вдосконаленого

порядку. Цей головний мотив перетворення, воскресіння простежується у назві роману Андруховича (“ре-креація” можна розшифрувати як “наново-творення”), і в назві основної події твору – Свято Воскресаючого Духу. Отже, заново народитися повинен і цілий світ (зокрема, українська культура), і кожний, хто потрапив на це свято.

Так, щодо загального прочитання “Рекреацій”, то найперше впадає в око – заперечення лексичного пуританства. Андрухович використовує численні розмовні, жаргонні та лайливі слова й вирази (неслабо, дурхата, крейзуха, зшизів, лажа та ін.), що переважно з’явилися в пострадянську епоху. У романі відбувається знищення межі між утопією, фантастикою й реальністю. Дія відбувається в неіснуючому місті Чортопіль, з’являється персонаж, пан Попель, що має демонічні ознаки, але разом із тим читач постійно наштовхується на реалії тодішнього радянсько-перебудовного життя. У тексті наявні алюзії до інших літературних творів, посилення на масову й високу культуру Заходу, України й Росії.

Через образи чотирьох героїв автор досліджує основні сфери взаємовідносин творчої людини зі світом, що визначаються такими опозиціями: митець – проблема свободи (Хомський), митець – соціум (Мартофляк), митець – проблема смерті (Немирич), митець – етнос (Штундера). Вся серйозність проблематики зв’язків митця із всесвітом прихована. Слово “поет” і його синоніми найчастіше звучать у тексті в підкреслено буденних, прозаїчних обставинах. Це робиться з метою пояснити читачу: письменник не призначений для служіння “високим ідеям” суспільства, в якому він живе, він має бути вільним від обов’язку служити будь-кому та будь-чому. Як підтвердження таких переконань автора, роман відрізняється відсутністю тенденційності, що, на наш погляд, підносить його на високий художній рівень, незважаючи на активне використання згрубілої лексики в мові твору.

Неминучість спілкування митця із суспільством і всю складність такого спілкування розкрито через образ запланованого в програмі свята вечора поезії на стадіоні “Трудові резерви” під назвою “Ми є тому, що нас не може бути”.

Можемо сказати, що, керуючись власним досвідом, Юрій Андрухович адекватно втілює у романі “Рекреації” всю неоднозначність, суперечливість, внутрішню конфліктність буття митця в пострадянському українському суспільстві.

У романі “Перверзії” зображено труднощі вияву культурної незалежності в сучасному середовищі. Герой, Стах Перфецький – письменник, який опинився в західному світі і змушений зіткнутися з перспективою “реколонізації” з боку нових, незнайомих явищ: глобального капіталізму, засобів масової інформації, західної короткозорості й західних нав’язливих думок. Перфецький їде до Венеції на конференцію з назвою “Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?”. Промовці мають обговорити “не автентичність”, “тотальну не

оригінальність всього”, властиві нинішній добі, за якої панують “цитата, колаж і деструкція”. Учасники конференції слухають виступ про карнавал як про захист від умирання “людського” в людях. Наступну промову виголошує казково багата феміністка, що об’їздила увесь світ і засуджує патріархальність. Третю промову виголосила зірка конференції, цю промову переказали багатьма мовами, але її однаково ніхто не зрозумів. Герой опиняється в середовищі, яке часто спантеличує його і спонукає до самоаналізу, вигадку та дійсність у ньому інколи годі розрізнити. Сам герой міркує: “Насправді ніякої дійсності не існує. Існує лише безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони, взяті разом, є взаємно суперечливими” [4, с. 406 – 407]. Перфецький намагається говорити про Україну та її місце у світі, але стає очевидно, що й він є жертвою сучасного релятивізму. У його описах історії й географії України змішані міфи та реальність: самі українці – це продукт “карнавалу племен”, що в різні часи проходили цією землею і всі лишили свої сліди в генах і духовності народу. Промовець перелічує довгу низку міфів, створених про свій край, і кожен з них може містити зернину правди, хоча кожен є водночас і викривленням. Сама ймовірність будь-якого автентичного існування або незалежної культури видається неможливою.

М. Шкандрій одним із перших дослідив творчість Юрія Андруховича з точки зору постколоніальних студій, акцентувавши увагу на спробах української спільноти порвати з колоніальним минулим, літературознавець зауважував, що “наприкінці роману Перфецький, здається, інсценує акт свого самогубства, що стається в ніч на 10 березня, роковини смерті Шевченка. Ця символічна смерть у Венеції дає йому змогу розірвати всі зв’язки зі своїм попереднім існуванням, здійснити свій честолюбивий намір “все починати спочатку” [4, с. 406 – 407].

У романі йдеться про взаємодію України з сучасним Заходом. Культурні діячі засвідчують дві позиції щодо Заходу. Одна з них – оптимістична спроба стати на шлях саморозвитку й самоусвідомлення, привітати можливості вибору. Друга реакція пов’язана з набагато більшою занепокоєністю й полягає у визнанні реальних владних відносин та обмеженої спроможності іронії й карнавалу реконструювати культурні наративи, створені в далеких метрополіях. У світлі таких поглядів роман Андруховича пропонує змішану відповідь на цю постколоніальну ситуацію. Попри увесь наголос на кумедності й карнавальності, у романі є й тривожний підтекст. Якщо перші два романи можна трактувати як реакції на націоналізм і колоніалізм, в останньому романі йдеться про проблему інтеграції з Заходом, що лишається глухим і переймається тільки собою. “Приєднавшись до Європи”, начебто каже автор, українські письменники тепер дедалі більшою мірою виявляються складовою частиною “європейської” немочі й постають перед новими дилемами. Проект культурної деміфологізації і

творення ідентичності тепер треба здійснювати на широкій і непевній культурній арені.

Таким чином, існування імперії, безперечно, позначилось на літературних темах і жанрах, що варіюються від панегіриків імперській величі, аристократичному врядуванню й російському месіанству до описів загарбницьких війн і зображення неросійських ідентичностей. Юрій Андрухович у своїх творах робить зумисний наголос на імперії, і тоді в них з'являється тривога за долю поділеного суспільства. Проте вивчення колоніального дискурсу й постколоніальної теорії дало змогу виявити переконливі приклади підходів, що пов'язують поетичне з політичним та ідеологічним на рівні неусвідомленого, і це стає очевидним у широко спостережуваній тенденції конструювати твори.

Література

1. Андрухович Ю. Рекреації : Романи : Українська модерна проза. – К., 1997. – 287 с. **2. Андрухович Ю.** Московіада // Сучасність. – 1993. – № 1. – С. 40 – 85 ; № 2. – С. 10 – 53. **3. Поліщук О.** Пошуки національної ідентичності в умовах постколоніалізму (за прозою Юрія Андруховича) // Вісник Львівського університету. – 2004. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 254 – 259. **4. Шкандрій М.** В обіймах імперії : Російська і українська літератури новітньої доби. – К., 2004. – 496 с.

The article deals with creativity famous Ukrainian writer Yuri Andrukhovych in connection with social changes 80 – 90 years of 20 century. The author focuses on the artistic means (irony, collage, epatazh), which represents Andrukhovych undecked post reality.

УДК 321.161.2. – 1.09 Багрянний

В.І. Дмитренко

ЗБІРКА “ЧОРНІ СИЛУЕТИ” І. БАГРЯНОГО В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКА

Українська література ХХ століття, починаючи щонайпізніше з середини 1920-х років і закінчуючи кінцем 1980-х років, розвивалась в умовах заангажованості, хоч міра тиску й коливалась у відповідності з історичними обставинами. Збірка І. Багряного “Чорні силуети. П'ять новель” (1925), у порівнянні з більшістю творів, виданих у той же період, такою не є. Радянський цензор не торкався її сторінок, тому збірка не має жодного рядка зміненого чи виправленого без дозволу митця. Проте вона є найменш відомою з творчої спадщини письменника не лише для широкого загалу, а й для фахівців у галузі літератури. Пояснення цьому

дуже просте – вона була видана лише один раз коштом автора, накладом у 1000 примірників, в Охтирці під псевдонімом І. Полярний. Письменник власноручно набрав книгу й виконав оригінальне художнє оформлення обкладинки, тобто це – перший український самвидав. Йому вдалося це зробити, бо він на той час працював у охтирській друкарні складачем. Збірка містить п'ять невеликих оповідань, її обсяг – 24 сторінки. Перше оповідання збірки – “Мадонна”. Воно єдине було передруковано в 1994 [1]. Наступні твори: “Петро Каменяр”, “Міщаночка”, “Заєць”, “Етюд” наново були представлені читачам лише в 2007 році, завдяки плідній праці Г.М. Жуковської, яка стала упорядником вибраних творів письменника [2]. У критиці, як минулій, так і сучасній, ми не знаходимо інформації про рецепцію цих творів, місце збірки у творчому доробку автора й у літературному контексті свого часу. Сам І. Багряний з невідомої причини в подальшому не згадував про це видання, а твори, як уже зазначалося не передруковував. Тому актуальність публікації є незаперечною. По-перше, це перша спроба літературознавчого аналізу збірки, по-друге, без цієї збірки, на нашу думку, не можна повною мірою представити творчість І. Багряного, бо за своєю тематикою й проблематикою вона є якоюсь мірою етюдом майбутніх творів письменника, чітко вписується в літературний контекст Розстріляного Відродження.

Мета статті: аналіз збірки І. Багряного “Чорні силуети”, окреслити місце збірки в контексті творчості письменника, тематики й проблематики свого часу.

Досягнення мети передбачає виконання таких завдань: здійснити ідейно-тематичний і стилістичний аналіз оповідань збірки, визначити типологічну подібність творів з творами сучасників, окреслити образи й проблеми збірки, що знайшли подальший розвиток у творчості І. Багряного.

“Чорні силуети” – це була перша прозова книга І. Багряного, яка репрезентує письменника тематично дуже близьким до “ланчан-марсівців”. Хоча й висловлювались сумніви щодо його приналежності до цієї літературної організації [3] та й жодних документальних свідчень з цього приводу не існує, але ми дотримуємось думки, що І. Багряний, хоч і не значний час, але був приналежний до МАРСу. Його твори дають нам підстави для виявлення типологічних подібностей з творчістю представників цієї організації й говорити якщо й не про офіційне, то про творче наближення. Уже сама назва збірки не може не викликати асоціацію із “Запорошеними силуетами” Б. Антоненка-Давидовича, що також вийшла друком у 1925 році. При читанні виникають роздуми й про певні паралелі з творами М. Галич, Б. Генети, Г. Косинки. І. Багряний в імпресіоністичній манері накреслює образи своїх творів, а життєві реалії не надають оптимізму щодо майбутнього.

На нашу думку, дуже важливим у рецепції збірки є псевдонім, яким підписався автор. Назвавшись І. Полярним, І. Багряний тим самим

зманіфестував свою опозицію проти існуючого ладу. Дана збірка – це перша спроба представити себе широкому загалу, а вибір такого псевдоніму свідчить про розуміння полярності своїх поглядів і художнього мислення настановам тогочасної влади. “Щаслива” радянська дійсність не постає зі сторінок збірки, хіба що як антитеза іншій дійсності, чорній. Дані біографії (замучені чекістами на його очах дід і дядько) не дають підстав говорити про хоча б тимчасове позитивне сприйняття дій радянської влади.

Важливим для аналізу збірки є також її певне стилістичне відсторонення від подальшої творчості митця. Адже в сучасному літературознавстві немає однаковості щодо стилю творчості І. Багряного. Вона розглядається в контексті таких художніх стилів, як соцреалізм (Л. Череватенко) [4], реалізм (О. Гаврильченко, А. Коваленко) [5], романтизм (Р. Мовчан), [6] та ін. Проте М. Сподарець визначає стиль І. Багряного як реалізм з елементами імпресіоністичної техніки [7], хоча при цьому увага дослідника акцентується на романістиці письменника. Збірка “Чорні силуети”, на нашу думку, репрезентує І. Багряного більшою мірою як імпресіоніста, окреслює витoki стилю письменника, уводить його в стилістичний контекст свого часу. Адже при всьому розмаїтті стильових течій, за свідченнями М. Зерова [8], О. Білецького [9], М. Доленго [10] та ін. у 1920-х рр. українська література розвивалась під знаком імпресіонізму. Це окреслено й у відомому дослідженні Ю. Кузнецова, який зазначив: “Імпресіонізм в українській прозі був індикатором розвитку літератури в напрямі пошуку нового способу художнього мислення – розвитку, суголосного динаміці європейських літератур ХХ ст.” [11, с. 265]. Досліджуючи імпресіонізм у прозі порубіжжя ХІХ і ХХ століть, літературознавець робить висновок про те, що імпресіоністична стильова течія знаходить своє продовження в наступному поколінні українських письменників, “хоча її зміст, проблематика й тип героя після суспільно-економічних катаклізмів 1917 р. істотно змінюється” [11, с. 273]. Збірка “Чорні силуети” І. Багряного є зразком саме імпресіоністичної прози й продовжує традиції української класики. Епіграфи, узяті автором до своїх творів, конкретизують лектуру І. Багряного: з попередників він виділяє Т. Шевченка й В. Винниченка.

В оповіданні “Мадонна”, яким відкривається збірка, контрастом до зображуваних подій звучать слова Т. Шевченка, узяті автором за епіграф до твору:

У нашім раї на землі
Нічого кращого немає –
Як тая мати молодая
З своїм дитяточком малим [2, с. 359].

Перед уявою читача постає мати з дитиною, але навколо неприховані “злидні, голод, зганьблене материнство й дитинство, зруйновані ідеали – це все тут було зав’язане в один тугий вузол

соціальної проблематики, причому з виходом на широке <...> художнє узагальнення в образі біблійної Матері – Мадонни” [12, с. 149]. Як зазначає О. Шугай, твір уже своєю назвою відсилає читача до Біблії, подаючи не просто образ матері, а образ біблійної Матері. Проблема функціонування біблійних мотивів і характер трансформації біблійних образів у інших творах письменника вже неодноразово розглядався в сучасному літературознавстві. Цій проблемі присвятили свої розвідки М. Жулинський, М. Ільницький, О. Ковальчук, А. Лисий, З. Савченко, Л. Череватенко та ін. Однак для цілісності аналізу структури закономірностей і особливостей рецепції біблійного матеріалу у творчості І. Багряного, на нашу думку, важливим є звернення саме до цього раннього оповідання письменника. У ньому знайшли відображення закономірності й своєрідність рецепції сюжетно-образного матеріалу характерна для більш пізніх творів письменника, який використовує його для показу глибини трагізму долі людини й усього народу в роки сталінської командно бюрократичної системи. Не випадково саме цим твором відкривається збірка, хоча за датою написання це не перший твір. Мабуть, уже тоді І. Багряний намітив подальше обов’язкове функціонування біблійних мотивів у своїй творчості, висунувши їх на перше місце. Письменник зазначає: “Вона сидить на холоднім полу; в біблейській позі, під біблейським плащем на асфальті <...>. Лице в чорних плямах, а вії нагадують юність. На лиці і в позі покора і ляк... Руки грязні й чорні... Ноги сховались під плащем з драної ряднини – вони репані, в курятах... Спина перегнулася; збився платок: нечесані коси опали на немовлятко з украденим віком <...>. На лиці тавро матері... Тавро порожніх вулиць... підтиння і людського глуму.

– Мадонно моя на асфальті!.. Мадонно в пльовках <...>.

– Мадонно на смітті...

– Мадонно моя” [2, с. 356 – 357].

За датою написання першим у збірці є оповідання “Етюд” (1921). Колізія твору побудована на опозиції двох світів, можна припустити, що саме цей твір став етюдом для роману “Тигролови”, у якому дана опозиція набула чіткого окреслення. Світ чітко поділений на дві частини чорними ґратами, що “розпанахали небо”. Перший світ – це світ в’язниці, у якому “розіслала свої ризи тоска. Чорні ґрати розпанахали душу” [2, с. 349]. Невідомий оповідач через ґрати спостерігає за тим, іншим світом, у якому “кричить плакатами культура”, а люди “веселі, уквітчані, раді. Сито попискували дами, похихикували кавалери. Панни, як гуси, крутили задом, кавалери галіфе” [2, с. 349]. Твір написаний в імпресіоністичній манері, яка тут чітко простежується, але не є характерною для подальшої прози І. Багряного. Обидва світи подані через сприйняття оповідача. Світ за стінами в’язниці не має чітких обрисів: “Над містом, наче хтось тягнув за кінець сиву намітку, плазував туман. У ньому народжувався вечірній присмерк” [2, с. 349]. У тексті немає чіткої вказівки на час, коли відбуваються події, але вжито слово

“Нарбудинок”, яке й допомагає нам зробити висновок, що мова йде вже про радянські часи. Епіграфом до твору стали слова В. Винниченка про в’язницю: “...Скрина з промоклого слізьми каміння... Повна людей, стара прокопчена муками скрина... А в грудях дим” [2, с.349]. В. Винниченко писав про царську в’язницю, часи про які пише І. Багряний інші, але нічого не змінилось, люди продовжують страждати за ґратами, при цьому кількість їхня не зменшується: “Сьогодні, вчора, позавчора вели, гнали – начиняли тюрму” [2, с. 349].

В оповіданні “Міщаночка” (щкіци з комсомольського побуту) автор скупими мазками продовжує змалювання трагічних картин сучасності. Головна героїня твору – Надя Н – о працює на заводі в “Х”. Праця в неї тяжка: “За вісім годин спина як перебита. Вона завжди коло преса, там де найгірше” [2, с. 352]. У вільний від роботи час дівчина всією душею віддається роботі в піонерському осередку. Діти її полюбили. Щоранку радо вітали, зустрічаючи по дорозі на завод. Але Надя походить з міщанської родини. Це засмучувало: “Її душа вимагала, хотіла теж такого життя як ото: ідуть дівчата з роботи потомлені і веселі, і знаєш, що вони мають мету свого життя. Працюють, живуть самостійним життям, збудованим самими щоденною чорною важкою працею, життям повним вщерт [2, с. 352].

Оповідання “Петро Каменяр”, на нашу думку, одне з основних у збірці щодо маніфестації її назви. Його чорна постать постає перед читачем уже на початку твору: “Чорний від сажі, брудний від глини і рудий від цегли Петро йде по вулиці” [2, с. 358]. Через нечітку мову Петра ми розуміємо, що він важко працює каменярем, а за свою роботу отримує дуже мало, що засмучує його, змушує топити своє горе в чарці. Образ на інших локалізується в образі на ні в чому не винну дружину Петра. Розігрується страшна трагедія: “Що було вночі, того не бачила й ніч; не проглянула вікна затиканого онучами й дрантям замість затиканих шибок. Ранок приніс щось таке терпке, липке на серце, шипуче <...>. Сум стоїть на вулиці й заплакане небо” [2, с. 359].

В оповіданні “Заєць” І. Багряний продовжує репрезентацію трагічних реалій сучасної йому дійсності. Перед читачем постає образ дівчини Миньки, яка повертається із заробіток з Ялти. “Заробляла. І заробила... Видно по її лиці. Худе-худе, зшерхле. Губи порепались. Ні торбини, ні башмачини” [2, с. 361]. Після невдалих заробіток дівчина змушена повертатись додому “зайцем”, пересаджуюсь з поїзда на поїзд. Натуралістичними мазками відтворює автор приступ епілепсії, що стався в дівчини, коли її знайшов міліціонер, що перевіряв квиток. Найбільш вражає ставлення до чужого нещастя інших: “І ніхто не нахилиться, не підступе”. Кругом байдужість, нова влада нічого не змінила в ставленні однієї людини до іншої, безправної й бідної. Гроші, не зважаючи на революційні гасла, продовжують визначати цінність людини у світі. Про це свідчить і образ, уведений, на нашу думку, автором, для чіткішого окреслення контрасту пореволюційної дійсності. “Курортний в галстуку,

гідливо плюнув з вікна “м’якого” [2, с. 362] і звинуватив дівчину в симуляції хвороби. Однак з тексту відчувається, що автор на боці Миньки, не випадково він зазначає, що курортний “застиг в позі Мефістофеля” [2, с. 362]. З усього натовпу одна бабуся надала дівчині посильну допомогу. Це навіть думку про відсутність майбутнього в Миньки. Думка підсилюється тим, що тікаючи від міліціонерів, дівчина ховається в товарному поїзді, що мчить назад, до Криму. День закінчується, а попереду поїзда темний тунель. Можна припустити, що саме так символічно зобразив “щасливе майбутнє”, або, точніше, його відсутність таких як Минька І. Багрянний. Тобто, на відміну від попередньої прози, яка репрезентує оптимістичне світосприйняття, а разом з тим і віру в щасливе майбутнє, як самого письменника, так і його героїв, у даній збірці чітко проступає зневіра в змінах на краще й у те, що новий лад може

Отже, перша прозова збірка І. Багряного “Чорні силуети” виділяється в контексті подальшої творчості І. Багряного стилістично, а також за світосприйняттям автора, однак при цьому в ній окреслюється подальша тематика й проблематика творчого доробку митця. У зв’язку із цим включення її в контекст аналізу творчості письменника є обов’язковим. Дана публікація є лише першою спробою цього, але ми маємо надію, що в подальшому це буде продовжено в інших дослідженнях.

Література

- 1. Багрянний І.** Під знаком скорпіона : З творчої спадщини письменника : Поезія, проза, публіцистика / Упоряд. та авт. передм. О. Шугай. – К. : Смолоскип, 1994.
- 2. Багрянний І.** Вибрані твори / Вступ. ст. упорядкув. і прим. Г.М. Жуковська. – К. : Книга, 2007. – 368 с.
- 3. Сподарець М.П.** “Я визначив собі шлях – шлях українського письменника...” (Перипетії творчості і біографії І. Багряного) // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (До 100-річчя від дня народження Івана Багряного. – № 742. – С. 3 – 23.
- 4. Череватенко Л.** “Ходи тільки по лінії найбільшого опору, і ти пізнаєш світ” (Про письменника І. Багряного) // Багрянний І. Людина біжить над прірвою : Роман. – К., 1992. – С. 293 – 319.
- 5. Гаврильченко О., Коваленко А.** Огненне коло Івана Багряного // Київ. – 1991. – № 3. – С. 95 – 96.
- 6. Мовчан Р.** Прозова спадщина І. Багряного // Українська мова та література. – 1997. – № 25-28. – С. 40 – 46.
- 7. Сподарець М.** Іван Багрянний – романіст (Проблематика та жанрово-стильова своєрідність). – Автореф. дис. ... канд. філолог. наук. – К., 1997. – 24 с.
- 8. Зеров М.** Українська література в 1923 році // Нова громада. – 1924. – № 17. – С. 29 – 30; № 18. – С. 30 – 31.
- 9. Білецький О.** Проза взагалі й наша проза 1925 року // Червоний шлях. – 1926. – № 2 – С. 121 – 129.
- 10. Доленго М.** Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі // Червоний шлях. – 1924. – № 1 – 2. – С. 167 – 175.
- 11. Кузнецов Ю.**

Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття. – К., 1995. 12. Шугай О. Іван Багряний або Через терни Гетсиманського саду. – К. : Рада, 1996. – 480 с.

The article is devoted to the analysis I. Bagryanuj's novels.

УДК 821.161.2 – 1.09.

Л.П. Завалій

КОНЦЕПТ ВІТРУ У ПОЕЗІЯХ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

У всеосяжному літературному просторі ім'я О. Олесь займає визначне місце. О. Олесь – митець, за покликанням, талант якого сягнув вершин поетичної творчості. Це поет “двоїстих почуттів”, “журби і радості”, які стали пророчими у його житті. Як зазначає Р. Радишевський, “журба і радість – ці два стани людських почуттів, переживань і настроїв – переплелися не лише в першій збірці, а й стали ідейно-емоційною домінантою всієї Олесевої творчості” [1, с. 5]. О. Олесь ніби запрограмував себе на складну життєву і творчу долю. Непростими були роки дитинства та період становлення О. Олесь як поета, а пізніше – поета-емігранта.

Формування світогляду О. Олесь відбувалося у процесі пізнання народних основ життя, тому творчість поета відбиває ідеали, прагнення, дух нації. Найперше, що сприяло світобаченню поета, – це рідні місця, де народився, виріс і пізнав смак “шовкових степів”. Сестра О. Олесь Ганна Грекова пригадує: “Багато було вражень у брата від його перебування у рідному селі, яке він називав Верхосулля. Цілі дні серед природи” [2, с. 12]. Відчайдушний патріот і “найтонший лірик” О. Олесь із його унікальною поетичною формою поезії зумів передати в образно-символічній манері красу рідного краю, виразити найтонші людські почуття.

У кожній із його поезій художньо репрезентований національний характер – дух нації й народу. Як відомо, на формування національного характеру впливають багато історично складених чинників – соціальні, психологічні, етнічні. Від молодих літ поет прагнув досягнути і розкрити особливості національного менталітету.

У поезіях, що склали збірку “З журбою радість обнялася”, присутні завжди постійні у поетичному світі О. Олесь мотиви сміху й сліз, радості й журби, ранку і ночі, а пізніше – неволі й боротьби, що достеменно відображають ментальні риси українця. На думку Г. Лозко, “ментальність – це національний тип світовідчуття, який ґрунтується на етнічних образах і символах (часто підсвідомо), що зумовлюють

стереотипи поведінки, психічні реакції, оцінки певних подій чи осіб, ставлення до навколишньої дійсності” [3, с. 81]. О.Олесь реально відображав події дійсності (як у періоди революційних заворушень, так і емігрантського життя), вводячи у поетичний світ образи-символи (квіти, солов'ї, степ, вітер, сонце тощо). Образи-символи у поезіях О.Олесь багатогранні, оскільки відображають специфіку тексту, визначають чуттєвість і настроєвість вірша, передають об'єктивну картину дійсності.

Поетичний світ письменника індивідуальний, неповторний і відображає світогляд автора. Поетичний твір – це світ почуттів митця, передача думок у філософському та психологічному баченні, проникнення у внутрішній світ художнього образу. Як зазначає Л.Тимофєєв “образ – це конкретна і водночас узагальнена картина людського життя, що створена за допомогою вимислу й має естетичне значення” [4, с. 60]. Свої ідеї і думки митець утілює у конкретних чуттєвих образах із метою вплинути на читача, розбудити уяву. Він прагне якнайповніше опоетизувати природне явище, художньо модифікувати його для здійснення авторського задуму.

У творчості О.Олесь важливу роль відіграють образи-символи Вітру, Землі, Сонця, Степу тощо. Кожний із образів має міфологічну та архетипну підоснови.

Художня модель поезій О.Олесь вибудовується на символічних образах, які виражають авторське бачення дійсності. Концепція бачення художніх образів в першу чергу ґрунтується на етнічних засадах. О.Олесь намагається у образах-символах передати дух нації в зовнішньому та внутрішньому виявах. На думку Н.Шумило, “у характеристиці українців великого значення надається складовій духовного обличчя нації, як надзвичайно тісний зв'язок із землею, на якій народ живе й працює споконвіку, а також, можна сказати інтимному ставленню до природи” [5, с. 40].

О.Олесь один із небагатьох поетів, який зумів змодифікувати асоціативну глибину поетичних образів. У статті представимо художнє моделювання образу Вітру у поезіях О.Олесь різних років. Образ Вітру характеризується просторовістю, дієвістю, стихійністю; він активно розкодовує внутрішній стан ліричного героя поезій О.Олесь. Митець передає не тільки внутрішню настроєвість, а й дух людської епохи, а також художньо випрозорує життєві моменти О.Олесь у різні періоди творчості.

Образ Вітру у поезіях О.Олесь уособлює неспокій, жаль, передає сильні переживання (інколи безпомічність):

А ранок стрівав їх холодним дощем,
І плакав десь вітер в саду за кущем [1, с. 53],
і навпаки, – пустку душі людської:

Нічого в тій пустці нема,
То вітер розвіяв, то хвилі зірвали... [1, с. 62].

У лоно літературного твору О. Олеся увійшов як лірик-романтик. У часи романтизму образами-символами найчастіше ставали буря, вітер, грім, оскільки передавали найсильніші почуття та супроводжувалися підвищеною емоційністю і врешті вибудовується авторська оригінальна модель образу. “Там, де художнє бачення письменника породжує образи-символи з виразними рисами авторської індивідуальності, можна говорити скоріше про те, що нового вніс митець в осмислення образу, в чому його оригінальність”, – зазначає В. Кононенко [6, с. 285]. Образ-символ Вітру, презентований ще з часів романтизму, передає сильні почуття, емоційність. Персоніфікований образ Вітру у поезіях О. Олеся дозволяє уявити внутрішні переживання ліричного героя:

А у вітра й досі в грудях

І любов, і муки

І протоптані навколо

Всі поля і луки [1, с. 194].

Символіка образу Вітру у текстах поезій О. Олеся модифікується, набуває алегоричних форм. Зокрема, у поезії “Щороку” Вітер “носить, плаче, топче луки і поля” [1, с. 192], він і “плаче, туже, бідний”, і “думає Вітер” [2, с. 193]. У такому осмисленні образ Вітру передає певний рух, неспокій, нестримність.

Оригінальність символіки О. Олеся полягає у власному баченні світу. Попри те, що образ Вітру, зазвичай, асоціюється з рухом, піднесеністю і непередбачуваністю, в О. Олеся образ Вітру символізує закоханість і ніжність:

В’ється вітер, шепче: “Хвиле !”

В’ється вітер, шепче: “Люба !” [1, с. 69],

що супроводжується епітетними формами:

“Покохай мене”, вродлива:

Смілий, буйний, вільний я ! [1, с. 69].

У моменти найніжніших почуттів ліричний герой покірний і замріяний, що моделюється в образі Вітру:

“Вітер тихне, вітер мліє,

Хоче хвилю взять в обійми” [1, с. 70].

Почуття ліричного героя трансформувалися у величні душевні форми, в які вкладено розкритість і щирість душі.

У поезіях О. Олеся (збірка поезій “Щороку”, книга III) образ вітру асоціюється зі свободою і вольністю; автор називає себе “братом Вітру” [1, с. 111]. Виплеканий “зеленими степами”, “просторами і травами” ліричний герой увібрав усю життєдайну силу природи, яка в подальшому стала життєдайною як у творчості, так і в особистому житті.

Символізм образної картини поезії О. Олеся має контрастні неоднозначні елементи. В образі Вітру (поезія “Вітер віє, віє, мліє...”) сфокусовані найпотаємніші почуття молодої людини. Як у природі відбуваються зміни, так і у житті людини (“з кожним з нас таке буває, як кохання спалахне”) [1, с. 176]. Вітер то “навіває срібні сни”, то “загляне в

чорні прірви”, “то замовкне, то заграє” [1, с. 177]. Мотив закоханості, що художньо оприявлений в образі Вітру, багатогранний як земне кохання – з різкими внутрішніми змінами, які наповнюють романтичний мікрокосм ліричного героя:

Вітер любе,
Світ голубе,
Обнімає,
Пригортає,
Струмом лється,
Шовком в’ється,
Шуми носе,
Суше роси [1, с. 177].

Вітер “любить, шаленіє”, “горить, стогне, плаче” – епітетні елементи, що окреслюють світ ліричного героя з його переживаннями і сподіваннями:

А у Вітра й досі в грудях
І любов, і муки,
І протоптані навколо
Всі поля і луки [1, с. 194].

Закладені в основу поезії сердечні настрої переплітаються з неймовірними (інколи фатальними: “і страшне чуття облуди серце кігтями вп’ялося” [1, с. 179]) настроями природи, – весна породжує життя, надихає на почуття. Вітер зневірений, покинутий, із безнадією просить Весни: “...дай мені зілля, отрутоньки дай...”, а у відповідь чує:

Обійми розкрила я світу всьому,
Мій друже крилатий, лети і шуми
І сумніви з серця безжурно зніми [1, с. 180].

Образ Вітру місткий, увиразнений метафоричним рядом (“вітер недужий”, “вітер хворий”) і передає внутрішній стан ліричного героя. Ці сердечні відчуття лежать в одній площині з відчуженнями природи.

Образ Вітру, на нашу думку, ототожнюється з образом ліричного героя:

Коли б я тобою
О Вітре мій, був,
Я б іскру зневаги
В пожежу роздув [1, с. 184].

У цих рядках увиразнюються бажання автора бути всесильним і невідкладним у своїх переконаннях і переживаннях.

Образ Вітру у поезіях О. Олеся – це не тільки природне явище, а внутрішні настрої героя. Органічна єдність людини і природи, деталізація образів тонко передають порухи і ритми життя поета. У проаналізованих поезіях привертають увагу інтонаційні засоби (“Що їй Вітрове кохання...”, “О Вітре мій...”), якими передаються швидкоплинність, рух, пориви емоцій.

Вітер в уявленні українців – знак змін, надій, перетворень. У міфологічному осмисленні нашого народу Вітер має “демонічну силу, людині ворожу”, “вітер може поривати з собою людей чи добро і заносити їх далеко, невідомо куди”, “вітер уособлюється також як сила, що протистоїть щасливій долі в житті” [6, с. 101].

У поетичних творах О. Олеся образ Вітру (збірка “Поезій”, книга V) асоціюється з духом пращурів, він вільний і непокірний (“Де вітром дух наш вільний віє...”) [1, с. 213] (звідси і “вільний як вітер”). У поемі “На зелених горах” образ Вітру нерозривно поєднаний з діями демонічних істот, є їх союзником:

Ім вітер тихо трембігає
І в лад приплескує струмок [1, с. 216].

Міфологічні уявлення українців щільно пов’язані з давніми язичницькими образами Вітру, Сонця, Землі. Тому введення їх у художні тексти безпосередньо трансформувалось у низку образних міфотворчих категорій, які часто з’являються у творах О. Олеся.

О. Олень наділений рідкісною здатністю відчувати дух епохи, ненав’язливо, а з болісним щемом висловлювати наболіле (революційні рухи в Україні, несприйняття народом загрози, емігрантська ностальгія тощо).

Образ Вітру знову повертається до поетичного рядка О. Олеся в творчості емігрантського періоду. Осмислення національного буття за межами країни поглиблює художньо-поетичний світ поета абсолютно новими світоглядно-філософськими образами-символами, по-іншому представляє реальність життя. Поезії емігрантського періоду наповнені складовими екзистенційних станів – туги, самотності, відчаю, усвідомлення фізичної і духовної смерті. Поезії емігрантського періоду (“Як сарна, ти струнка і мила”, “Сьогодні стрілися, спинилися...”, “Щодня я без стежки блукаю”, “Сходило сонце, як серце, криваве”, “Із наших снів, з напівдумок неясних”) характеризуються глибоким ліризмом та світоглядно-філософським баченням поета, окреслюють лірико-філософську картину поетичного буття. У такому художньому ракурсі Вітер виступає просторовою одиницею, знаком-символом, що відображає настрої ліричного героя з поезії. Порівняймо:

Вітер теплий, вітер дужий
Налетів, як буря, з півдня
І обдав палким диханням
Білі гори і долини [1, с. 448],

та:

Вчора дув північний вітер,
Листя рвав, ламав гілля,
Віщував сніги, морози...
Билась пташкою земля [1, с. 451].

Очевидно, Вітер із півдня – рідний, теплий, “український”, оскільки “зогрів своєю кров’ю кров землі... і кров, і душу” [1, с. 448] і

навпаки північний Вітер – чужий, холодний і після нього “скелі чорний смуток оповив” [1, с. 451]. Філософоліризм поезій О. Олеся передає усю глибину поетової ностальгії, відчуженості від рідного краю.

Вітер – як втілення сили (інколи згубної) і волі – виступає в поезіях О. Олеся “пробудником” нового життя і воскрешає Україну:

Вітри і бурі весняні
Звалили камінь із могили
В кривавім морі і огні
Її, окрадену, збудили [1, с. 458].

Сподівання і надії як психологічні стани поета – залишаються домінантними у його творчості.

Отже, концепт Вітру у поезіях О. Олеся різних років має оригінальне осмислення і трактування. Семантичне наповнення Вітру є відображенням авторського світосприйняття. Цей образ має елементи персоніфікації, епітетні та метафоричні форми; художні структури відображають авторсько-індивідуальний задум митця. Образ Вітру осмислюється як складова художньої картини світу у творчості О. Олеся; виражається у площині символічного наповнення, стильового оформлення, ідейної насиченості. У поезіях О. Олеся активізувалися мотиви закоханості, смутку, ностальгії, сподівань.

Література

1. Олесь О. Твори : У 2 т. – К., 1990, – Т. 1. – 958 с. **2. Поет з душею вогняною.** Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах. – К., 1999. – 220 с. **3. Лозко Г.С.** Українське народознавство. 3-е вид. – Х. : Видавництво “Див”, 2005. – 472 с. **4. Тимофеев Л.** Основы теории литературы. – М., 1976. – 306 с. **5. Шумило Н.М.** Під знаком національної самобутності. – К. : Задруга, 2003. – 354 с. **6. Жайворонок В.В.** Знаки української етнокультури : Словник-довідник. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

The characteristic features of the Wind type in poetry creative work of O. Oles, the Ukrainian writer of the end of the XIX th and the beginning of the XX th century are analyzed in the article “The Concept of the Wind in O. Oles’ poems”. This type has the personific elements, epithet and metaphor forms; artistic structures reflect the personal conception of the master himself, his world outlook. The Wind type is comprehended as the component of artistic world picture in O. Oles’ creative work; it is expressed in the light of symbolic filling, style arrangement and idea saturation.

О. С. Застеба

ПОВІСТЬ МАРІЇ МАТІОС “МАМА МАРІЦА – ДРУЖИНА ХРИСТОФОРА КОЛУМБА”: ХОДІННЯ ПО ЛЕЗУ

У вересні цього року на восьмому Форумі видавців у Львові була презентована книга знаної української письменниці М. Матіос. Зміст новинки склали дві повісті: “Москалиця” та “Мама Маріца – дружина Христофора Колумба”. За чотири місяці книга ввійшла до фінальної п’ятірки конкурсу “Книга року Бі-Бі-Сі 2008” і вже має чималу кількість відгуків.

Дмитро Дроздовський тлумачить філософські глибини запропонованих текстів на рівні архетипів, докладно зупиняючись на біблійному символі гадюки та міфологічних перетвореннях. А повість “Мама Маріца – дружина Христофора Колумба”, на думку автора рецензії, має у світовій літературі прототипа – роман Жорж Санд “Франсуа-знайда”.

Більшість рецензентів зупинялась на висвітленні недоліків повістей М. Матіос. Для Т. Дігай та С. Корчагіної суттєвим недоглядом авторки є “один і той самий зачин” [1], “певне повторення і повертання до теми “Солодкої Дарусі” [3], а також те, що “тексти цієї книги схожі між собою, ніби сіамські близнюки. У них: знову у центрі Жінка; знову Самотня; знову Дивна. І знову ж ці обидві нові повісті М. Матіос завершуються трагічною розв’язкою” [3]. Олег Коцарев стверджує, що в книзі “усе трохи надто одноманітне й передбачуване, надто “популярне” [4], а Б. Підгірний замість філософського підтексту вбачає “дрібноміщанський совковий мотлох: сонячна Молдавія, “наш адрес не дом і не уліца” (слава КІРС!), брак масла (привіт Подерев’янському!), Христофор і Одарка (пам’ятаємо Гулака-Артемівського!), агресивність непогамованої чоловічої сексуальності (вітання Фройдю!) і т. п.” [8]. Неправдоподібними видалися авторам рецензій образи головних героїнь: (“героїня [Серафима] залишається книжковою, тобто не до кінця висловленою” [9], персонажі виписані надто поверхнево, окрім хіба що образу москалиці.” [11].

Обрана М. Матіос тематика повісті “Мама Маріца – дружина Христофора Колумба” теж викликала однозначне незадоволення: “вичерпавши можливості довоколапатріотичних сексуальних мотивів, Матіос простує вбік і починає описувати збочення” [9], “письменниця розповідає про це [тему інцесту]: багатослівно, прискіпливо до найменших деталей, іноді до самозамилування “потокотом” мовних “красот” [1].

Таким чином, літературна критика зійшлася на думці, що це “непогана книга, але не для гурманів” [4].

Для адекватної оцінки книги М. Матіос, в тому числі й повісті “Мама Маріца – дружина Христофора Колумба, яка є предметом нашого розгляду, потрібен докладний аналіз. Справді, цей твір несе на собі чималі ознаки письма М. Матіос: увага письменниці зосереджується на жіночій винятковій долі, незважаючи на невеликий обсяг, у повісті розгортається тривалий період життя героїні в найістотніших епізодах та ситуаціях. Традиційним для авторки є прийом контрасту: ритм щасливого життя порушується трагічними обставинами (історія Михайла та Мотронки із “Солодкої Дарусі”). Як і в попередніх творах, активну регуляторну роль у повісті виконує людський осуд.

Поруч із цим письменниця використовує нові для свого стилю елементи. Авторка по-новому обіграє тему виправданості материнської самопожертви в момент безвиході. Якщо в повісті Б Харчука “Палагна” мати повішеного партизана віддає своє життя заради майбутнього породіллі з дитям, то в М. Матіос складна ситуація з багатьма невідомим моментами, над якими можна лише поміркувати. Формула самопожертви набуває вигляду: смерть заради смерті.

Сюжет повісті ледь окреслений: у центрі уваги письменниці – психологічні переживання й мотивації вчинків Маріци.

М. Матіос намагається розгорнути історію героїні в історію її долі. Художній час повісті охоплює близько двадцятип’яти років. Авторка виділяє окремі події та психологічні ситуації, що зумовлює монтажність композиції. Розвиток подій у творі відбувається хронологічно послідовно, тому можна говорити, що сюжет і фабула збігаються, за винятком епізоду, який ми умовно “На гойдалці”

Повість розпочинається динамічно. У її центрі доля вісімнадцятирічної молдаванки Маріци, яку український хлопець з рідкісним іменем Христофор привіз до рідного містечка Мишин. Композиційними домінантами повісті стають не зовнішні перипетії, а внутрішній світ молодої жінки. Вона безмежно щаслива в родинному колі: те щастя “називалося – Христофор. Воно було всеохопним. Повсюдним. І безконечним” [6, с. 8]. І не зважає на неписані закони регламентованого жителів містечка, які представляють масову свідомість, але закони незримо присутні у просторі приватного життя героїні і прихований конфлікт вибухне трагедією у фіналі повісті.

Драматичні події в житті Маріци подаються як констатовані факти: загибель чоловіка, травма сина, сексуальна агресія Христофора, смерть Одарки. Авторка послідовно зосереджується лише на змінах у внутрішньому світі Маріци.

Специфіка форми викладу повісті – невласне пряма мова (НПМ), в якій перехрещуються голоси наратора та Маріци. НПМ несе в собі загодованість тексту, що привертає увагу читача до контексту й схиляє до роздумів: чий голос звучить, яка його змістова завантаженість та естетична функція.

Повість Марії Матіос привертає увагу своїм наратологічним дискурсом: у голосі наратора, що реалізується формою третьої особи однини, чітко прослуховується голос самої героїні. У такий спосіб ми немов би весь час присутні у внутрішньому світі Маріци, який постійно змінюється під впливом зовнішніх обставин. Інші ознаки тексту (тема, оцінка, дейктика, мовна функція, лексика, синтаксис) належать типології персонажа, хоча передаються без графічного маркування (докладніше див. [10, с. 225]): “Ось він, молодший (ні, Боже праведний, він уже старший!) тулить до грудей плюшевого ведмедика з відірваною головою так самісінько, як тулив колись до себе Маріцу Христофор-старший (та ні, він залишився таки молодшим!)...” [6, с. 33]. Фрази у дужках явно передають свідомість Маріци.

Інколи в шаблоні НПМ передається внутрішній монолог, який набуває ознак “невласне прямого монологу” (В. Шмід) типовим зразком є епізод “На гойдалці”. У цьому випадку ознакою типології наратора стає не лише третя особа, а й коливання між теперішнім та минулим часом: “сідала на гойдалку, на одну мить заплющувала очі – і нібито гойдалася” [6, с. 31], “Маріца прихилиється головою до гойданки – і сухі очі починають блудити вечірнім небом” [6, с. 35].

Часом текст повісті має місця з лексичними одиницями, стилістичним забарвленням, які мають перехід свідомості наратора у свідомість Маріци. У епізоді “На гойдалці” фраза “в хвилини згадування про це, Маріца щосили махає перед очима руками – ніби відганяє настирливу комашню: стирає небезпечні думки” [6, с. 34] повністю належить свідомості наратора, а вже наступна “тоді обмацує голову, груди... ну все... годі... вона лише на хвилину дала волю своєму розпачу й думанню” [6, с. 34] поєднує свідомості наратора і Маріци. Цей приклад свідчить про низький больовий поріг авторки, що приймає і розуміє своїх героїв.

Лише в єдиному епізоді повісті (розмова з лікарем-психіатром) голос Маріци повністю збігається з голосом наратора, а співбесідником є уявний адресат. Відкритий діалог виводить назовні напругу протилежних смислових позиції наратора та адресата: здати Христофора до інтернату? чи доглядати? до кінця повісті питання залишається відкритим.

Наратор у повісті М. Матіос сконструйований таким чином, що його образ коливається. Найчастіше він всюдисущий, всезнаючий: ми знаємо про стан, мотивацію вчинків, думки Маріци у всіх ключових моментах долі. У той же час кульмінація сюжету опиняється поза увагою наратора й читач лише частково дізнається про подію. Замовчування інцесту – вияв наративної компетенції.

Привертає увагу неврівноваженість елементів сюжет: кульмінація та розв’язка займають практично половину повісті. Критики вважають це недоглядом авторки, кліповістю. Насправді, таке компонування сюжету було запропоноване ще В. Стефаніком (див. В. Марко “Стежки до таїни слова”, с. 40). Авторка зосереджується не на подіях, про які повідомляє, а

на думках, мотивація вчинків головної героїні. Таким чином М. Матіос реалізує аксіому своєї творчості “важить не час, коли відбувається подія, а людина в обставинах часу” [7].

У образі головної героїні повісті М. Матіос “Мама Маріца – дружина Христофора Колумба” спроектовано праобраз Матері.

Архетип Матері – основа всіх культур. Передісторія людства починалася із поклоніння жіночому началу. Образ Мадонни з дитям стає джерелом натхнення для живопису й письменства. Українська література традиційно зверталася до цього потужного першообразу й коригувала його зміст у залежності від художніх завдань автора й відповідно до власного ґрунту. У оповіданні Г. Квітки-Основ'яненка “Сердешна Оксана” архетип Матері набув рис “безталанної мадонни” й остаточно утвердився у творчості Т.Г. Шевченка (“Наймичка”, “Катерина”, “Сова”, “Марія”). Чи стає образ мами Маріци в цьому контексті художнім відкриттям М. Матіос? Спробуємо з'ясувати. У вищеназваних творах української класики образ матері був наділений типовою рисою – актом самопожертви задля добробуту дитяти: відмовою від хліба, відмовою від життя, відмовою від права називатися мамою. Це було імпульсивним виявом героїства, що переконувало читача в правдивості зображеного.

Для головної героїні повісті М. Матіос “Мама Маріца – дружина Христофора Колумба” самопожертва стає способом життя. Здорове немовля потребує постійної материнської уваги, що з часом переростає в гру-діалог матері з дитиною, а хворий Христофор змушує Маріцу протягом довгих років вести монолог і відмовлятися від себе самої. Поступове відчуження Маріци має кілька етапів. Перший – нереалізована молодість: “вона дивилася на свої ще молоді, але в'янучі руки, гладила обличчя, що бралось зморшками, – і дивна лють, схожа на згагу, осідала в її естві, як хронічна недуга.” [6, с. 20], “свіжості життя так ніколи й не відчула, а вже їй і ніколи” [6, с. 38]. Другим кроком відмови від себе є підміна власних бажань потребами сина: “у неї не має насолод. У неї є хворий Христофорчик” [6, с. 35], вона “не знає іншого слова, крім “повинна” і “треба” [6, с. 38]. Кульмінаційними моментом відчуження стає для Маріци відмова від власного тіла (інцест), про що стає відомо із пліток (“живе собі з сином, як із чоловіком” [6, с. 41]).

Творча самореалізація як один із шляхів подолання відчуження героїнею твору втрачена. Початком драми жінки стає уявний конфлікт емоційної Маріци й можливого людського осуду автохтонів з “притихлою кров'ю” [6, с. 7], як їх називає авторка. Перший крок до позбавлення самовираження героїня робить ще на початку повісті: зачувши з телевізора чи радіо мелодію своєї вітчизни, повну сонячної радості чи безмежної чорної туги, Маріца ховалася від людей, “відкривала навстіж двері з кімнати і в комору, ставала обіч діжок із мукою, цукром чи салом, бралася обіруч за крижі, і, наспівуючи почуту мелодію, із заплющеними очима колисалася в такт музики стільки, скільки витримувало її терпіння” [6, с. 8]). Антитеза творчої

індивідуальної практики героїні з безликим соціальним буттям лише підсилюють відчуження.

Шлях подолання відчуження через комунікацію для Маріци також був заблокований: у публічній сфері – через мову “здебільше смішну, пересипану молдавськими словами” [6, с. 7] та людський острах (“стане собі говорити з кимсь із жінок, хто не боїться стати з нею до розмови” [6, с. 42]), в приватній сфері – через постійний “біг” (“ця жінка ніколи не ходила – лише бігала, ніби гнана у спину батогом погонича.” [6, с. 22]) й відсутність часу наодинці. На останньому зупинимось докладніше. Від моменту народження травмованої дитини героїня багато часу проводить на самоті, бо “ніхто не діймав Маріцу Нямцу ні особливим співчуттям, ні надмірною увагою” [6, с. 11]. Насправді це час псевдосамотності, бо вона була зневільнена постійною присутністю сина вдень: коли працювала, “хлопчик тримався за напівпрочинені двері обома руками, раз по раз висовуючи голову-огірок й дослухаючись звуку за стіною” [6, с. 21]. Навіть коли увага Христофора була зайнята грою із Катрею, Маріца не забувала про сина й “раз по раз вертіла головою від машинки, позираючи із сусідньої кімнати на ідилію двох дітей обійдених долею” [6, с. 27].

Здавалося, найбільше бажання Маріци “бодай раз нарешті зануритися в саму себе” [6, с. 38] здійснилося, коли Одарка погодилася задовольняти фізіологічні потреби сина. На гойдалці спустілого дитячого садка Маріца, нарешті, слухає, “як у ній говорить серце” [6, с. 31]. Епізод, який умовно назвали “На гойдалці”, потребує ширшої розмови.

Гойдання стає спробою вирівняти свій психологічний час у ситуативному та біографічному масштабах, але внутрішній час жінки обірваний, фрагментарний і першою причиною цього є незмінно короткий або навпаки – довгий розмір стійкої індивідуальної хвилини, про що свідчить акцентоване М. Матіос порушення ритмів життя головної героїні. Розміреність щасливого періоду після одруження Маріци рухається між терплячими чеканнями і щасливими зустрічами чоловіка з відряджень. Момент зав’язки авторка поклала на зміщення цього коло обігу в час усвідомлення вагітності (“одного разу терпіння її зрадило” [6, с. 9]), який поєднано з повідомленням звістки про смерть чоловіка (“обезуміла від страшного й несподіваного лиха, безперестанку кричала” [6, с. 10]). Подальше життя Маріци проходить на полюсах божевільної жвавості й непереборної лінії, безпричинних хвороб та “бігу-марафону” [6, с. 31] навіть у моменти замкнутості й одкровення.

Порушена й суб’єктивна картина життєвого шляху Маріци, бо у її думках пріоритетними є спогади з минулого й відсутність будь-якої моделі майбутнього. Думки жінки є своєрідною каузограмою, графіком важливих яскравих подій, а саме: дитинство, чоловік, син. Але чоловік помер, і вона після того ні разу не була в своєму рідному селі “веселому і яскравому Фрунзе-Верде” [6, с. 37], а син народився калікою, тому спогади мають травмівний ефект для свідомості жінки: “туга за чоловіком із роками не втихомирювалася, а лише розросталася.” [6,

с. 33], “ляк, цей холодний параліч усіх думок і почувань асоціювався тільки з сином. Точніше, з можливістю його втратити.” [6, с. 32], “вона іноді годинами дивилася на сонного Христофора ... і ріки невимовного жалю й гострого болю заливали її всю” [6, с. 32].

Врешті-решт відбувається деформація картини життєвого шляху жінки, коли вона усвідомлює, що любить сина “дужче, ніж любила колись живих своїх батьків, а далі – Христофора... любила його більше, ніж колишню свою дівочу долю й безтурботність, свою далеку – в сонячному німбі – батьківщину.” [6, с. 32], і розуміє, що “її дитина – це насправді – вона сама.” [6, с. 33]. Остання фраза є ключем розгадки вчинків Маріци.

За відчуженням стоїть втрата сенсу щоденної боротьби, що призводить жінку до постійного перебування між екзистенціалами межового стану й робить страх онтологічною характеристикою героїні. Авторка акцентує на поєднанні невмотивованих побоювань: безпідставне почуття провини перед сином за його травму, перед батьками за вимушену розлуку, із реальною загрозою втратити дитину через власну хворобу, медичну комісію, через свою смерть.

Межове буття призводить героїню до звільнення від умовностей: зовнішніх норм та загальноприйнятих поглядів, які раніше сковували. Породжена страхом мета зберегти дитину пояснює неадекватні для часу життя Маріци вчинки: хрещення, заробітки шиттям, ви наймання секс-послуг для сина, інцест. Зрештою, страх призводить героїню до катастрофи.

Внутрішній світ Маріци стає клінікою процесу зламу особистості й характеризується трьома емоційними станами: збентеження, трясовина, яма. Відсутність портретних характеристик героїні зумовлена психологічним змістом повісті, тому динаміка перебігу хвороби постає з її вчинків, думок, емоцій.

Народження дитини викликає у героїні “незрозуміле сум’яття” [6, с. 14], що ускладнюється післяродовим психозом, але це триває недовго – “за день-третій у ній почало розливатися таке тепло і млість, що породілля припадала теплом до поморщеної щічки сина – і надовго затихала, слухаючи, як у ній ураз знов раптово, десь на самому дні оживають весільні скрипки її батьківщини.” [6, с. 15]). На чверть століття розтягнувся період “трясовини”, який має декілька етапів, своєрідних завитків драми в житті головної героїні: загибель чоловіка, народження хворого сина, гормональне дозрівання та сексуальна агресія хлопця, смерть Одарки, що задовольняла хіть Христофора. Остання подія стає причиною западання Маріци до “емоційної ями” й супроводжується безпричинною хворобою та натяком письменниці, що жінка зрештою допомогла синові – стала йому дружиною.

Інцест як вихід із безвиході виведений за межі сюжету й психології Маріци, у творі немає ні внутрішніх переживань жінки з цього приводу, ні опису інтимної сцени. Через те закиди рецензентів Т. Діґай

та Т. Трофименко щодо детальності та багатослівності на тему Едіпового комплексу є недоречними і скоріше свідчать про неадекватне прочитання повісті. М. Матіос тактовно обходить опозиції “моральне/аморальне”, “норма/збоченство”, бо декларує зовсім інше: материнську самопожертву.

Інакше авторка будує епізод смерті Маріци. Тут використано прийом “затриманого кадру”: бачимо повільне падіння праника на ногу пральниці, біль від удару, сплотніле обличчя падаючої Маріци, коротку агонію руки. Детальність опису справляє моторошне враження.

Розв’язка повісті символізує сповідь-очищення головної героїні, хоч письменниця намагається перекопати нас у зворотньому: “Маріца вже не встигне розказати нікому і ні про що запечатаними піском і риб’ячою лускою устами...не встигне ні проклясти, ані простити...ні подякувати за своє визволення” [6, с. 46]. Насправді голосом жінки стають її дії та оточуючі предметні деталі: Маріца – пере білизну, що за смисловим навантаженням близьке до перебирання й очищення буття. У цей момент душа жінки найменш захищена від зовнішнього втручання, що підтверджують слова тексту: відкрита “стоїть серед ріки”, оголена “з підв’язаною спідницею”. Необдумане лихе слово в цій ситуації стає знаряддям вбивства.

Чи звільняється душа героїні “з-під гніту непосильної для неї брили” [6, с. 46]? Віддзеркаленням душі Маріци є почорніння й перетворення на ганчір’я білизни (“билися над чорною водою, зчорнілі полотнища випраного нею білля. Щойно цілі та білі, а тепер розтерзані камінними зубами полотна, звивалися то в’юнами, то гадюками” [6, с. 46]). Цей момент скидання маски є умовою очищення внутрішнього світу Персони.

Сповідуючи принципи модернізму, М. Матіос творить не типову людину, а правду конкретної людини в конкретній ситуації. Хоча в повісті знаходимо спробу поєднати правду окремої людини із правдою народу, про що можна думати на слові присвяти “кожній матері окремо...”.

Чи має місце в повісті постмодерна гра? Очевидно, що так, бо є приклад відносності однозначної оцінки “моральна/аморальна” героїня. Маріца стає об’єктом містифікації трагічної долі. Також позбавлений двоїстості у повісті архетип Матері: інстинкти Маріци були спрямовані лише на підтримку невиліковно хворого сина, що спричинило відчуження фемінного й повну його втрату. У такому контексті адекватність вчинків жінки ставиться під сумнів. Доля Маріци стає долею її дитини, бо її смерть фактично означає смерть безпомічного, травмованого Христора.

Література

1. Дігай Т. Лютий вітер в лисих горах // www.artvertep.dp.ua/authors/592/article/7299.html 2. Дроздовський Д. Жорж-Марія Матіос-

Санд // www.bookvoid.com.ua/reviews/books/2008/11/25/100847.html
3. Корчагіна С. Знову сльози : рецензія на “Москалицю” М. Матіос // www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2008/11/081130_review_matos_korchagina_sp.shtml. **4. Коцарєв О.** “Москалиця” – міцна проза і піар-класика не для гурманів // <http://artvertep.com/news/6996.html> **5. Марко В.** Стежки до таїни слова : Літературознаві й методологічні студії. Навчальний посібник. Для студентів філологічних спеціальностей. – Кіровоград : “Степ”, 2007. – 264 с. **6. Матіос М.** Москалиця; Мама Маріца – дружина Христофора Колумба. – Львів : Ла “Піраміда”, 2008. – С. 64 – 48 **7. Матіос М.** : “Не знаю жодного итача, який би оскаржував правду часу в моїй “Нації” // <http://www.dt.ua/30000/3760/62293> **8. Підгірний Б.** Блиск і вбогість Матіос : рецензія на “Москалицю” // http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2008/12/081203_review_matos_pidhirnyj_sp.shtml **9. Трофименко Т.** Драма, табу, піар : рецензія на “Москалицю” М. Матіос // www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2008/11/081127_review_matos_trof_sp.shtml **10. Шмид В.** Нарратологія. М. : Язyki славянської культури, 2003. – 312 с. **11. Шульга Д.** Рецензія на “Москалицю” Марії Матіос // www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2008/12/081202_review_shulga_matos_sp.shtml

The peculiarities of combination of the traditional features of Maria Matios' writing with the elements are examined in the article on the example of the story “Mummy Maritsa – the wife of Christopher Columbus”. Examining the problem of material self-sacrifice, the author of the story estimates the acts of the main hero indefinitely.

УДК 821.112.2(436).09“19”

І.М. Зимомря

ТЕМАТИЧНО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ АВСТРІЙСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ ХХ СТОЛІТТЯ: РЕЦЕПТИВНІ ОЦІНКИ

Тематично-стильові тенденції австрійського літературного процесу, що в ХХ столітті набув чітко окресленої величини в німецькомовному художньому масиві, особливо примітні крізь призму рецептивних оцінок. У цьому контексті чи не найбільш характерне місце має мала проза – органічна складова австрійського письменства ХХ століття. Вона репрезентована самобутнім масивом різножанрових текстів з розмаїтим тематично-стильовим наповненням. Однак на тлі міжкультурного діалогу процес становлення австрійської словесності як рівноважної національної літературної системи, у першу чергу, у

німецькомовному ареалі супроводжувався дією стримуючих факторів [2, с. 274]. До визначальних ознак інгібування, що стояло й певною мірою стоїть і досі на перепоні утвердження *ідентифікаційних рис* австрійської культури загалом, слід віднести складний суспільно-історичний досвід державотворення й самовизначення. Йдеться про моделі культурного розвитку за умов Австро-Угорської монархії (1867 – 1918), Німецько-Австрійської республіки (1918 – 1919), Першої республіки (1919 – 1934), Австрійської федерації (1934 – 1938), Німецького Райху (1938 – 1945), Другої республіки (від 1945 року), членства Австрії в Європейському Союзі (від 1995 року), спільний мовний та інформаційний простір з Німеччиною, а також поліетнічність духовного генофонду.

Чільна роль у пошуках осібногo місця для національної тотожності, попри неоднорідність світоглядно-естетичних настанов чи етнічно-територіальних позицій, належить носіям австрійського художнього письма. Воно нерідко позначене дисгармонійним дискурсом, амбівалентними символами, образами. Все це спричиняє адекватне відображення кризових явищ, радикальних змін у житті суспільства. У цьому зв'язку заслуговує на увагу теза визначного австрійського літературознавця Венделіна Шмідт-Денглера (1942 – 2008), якому належить слушне спостереження: “У соціально-історичному плані розбіжності між Ваймарською Республікою та Австрією від 1918 до 1955 рр. є очевидними; це наклало свій супротивний відбиток і в художніх творах” [15, с. 67]. Суперечливі твердження щодо конструктивних і деконструктивних особливостей національної духовності можна спостерігати як у текстах письменників кінця XIX-го – початку XX-го століть (Карл Еміль Француз, Йозеф Рот, Артур Шнітцлер), так і багатьох сучасних авторів (Петер Турріні, Норберт Гстрайн, Томас Бернгард, Герберт Кунер) [3, с. 201]. Ми поділяємо переконливу думку Ярослава Поліщука, який у ґрунтовній праці “Література як геокультурний проект” дійшов висновку: “Пошук літературою власної ідентичності – процес знаковий і постійно триваючий. Він зазнає поживлень та спалахів у моменти, коли система естетичних вартостей підлягає радикальному переосмисленню і, навпаки, втрачає гостру актуальність, якщо існує недавно вироблений *канон* (курсив наш – І.З.) та досконалі тексти, котрі той канон стверджують та привілеюють” [4, с. 269]. Власне, у пов'язі з наведеною цитатою виникає запитання: чи існує усталений літературний канон, коли йдеться про австрійську словесність? Варто наголосити: рельєфне розмежування німецькомовного письма Австрії та Швейцарії внаслідок їхнього усамостійненого культурного та політичного розвитку завершилося допіру у другій половині XX ст. І все ж аналогічна дискусія залишається відкритою в австрійській філологічній науці. Так, приміром, професор Інсбрукського університету, один із засновників журналу “Inn” Зігурд Паул Шайхл, закроє своє дослідження, відмежовуючи передусім від

мистецьких процесів Німеччини понятійний алгоритм “літературний канон в Австрії – австрійський літературний канон” [14]. Таким чином, і на зламі ХХ – початку ХХІ ст. зберегіється тенденція до пошуку аргументів на користь наявності властивостей, що були б характерні тільки для австрійського письменства.

З’ясування характеру взаємодії австрійської літератури зі світовим літературним процесом, її логічних закономірностей заслуговує особливої уваги. Ідеться насамперед про визначення рівня рецепції художнього доробку найбільш активних носіїв австрійської культури, а відтак – особливостей інтеграції австрійської літератури та входження її визначальних досягнень у європейський контекст. За об’єктивною оцінкою Тимофія Гаврилів, “австрійська література як одна з літератур, що твориться німецькою мовою, явила в ХХ-му ст. таку розмаїтість та інтенсивність, яку за попередніх епох годі дошукатися” [9, с. 9]. Цей показник інтенсивності, у свою чергу, творить продуктивне підґрунтя для формування просторового уявлення про літературний *канон* Австрії з відповідними національними (“своїми”), інонаціональними (“інакшими”) та універсальними (“трансцендентними”) рисами. У спробі систематизації виокремленого поняття пріоритетним орієнтиром може служити твердження американського компаративіста Герберта Лінденбергера (1929) про те, що завдяки канону “окремі суспільні рухи, народи та регіональні твори... встановлюють свій родовід, окреслюють тожсамість і презентують себе світові” [10, с. 2].

Рецепція австрійської літератури постає дієвою, коли її розглядати в загальноісторичному й художньому контексті, що охоплює тривалу часову дистанцію. Така парадигма дозволяє цілісно розкрити зміст взаємодії літературних явищ як у позитивному, так і від’ємному світлі щодо поживлення, послаблення або ж цілковитої відсутності інформаційного та критично-оцінювального зацікавлення художніми надбаннями іншого народу. Опосередкованим засвоєнням в інонаціональному мистецькому середовищі маркована спадщина письменників, твори яких глибоко закорінені на специфіці регіонального ландшафту “малої батьківщини”. До таких авторів належать Йозеф Аллрам (1860 – 1941) та Еріх Фітцбауер (1927) з Нижньої Австрії, Густав Штрайхер (1873 – 1915) та Ріхард Біллінгер (1890 – 1965) з Верхньої Австрії, Ганс Фраунгрубер (1863 – 1933), Рудольф Ганс Барч (1873 – 1952), Маргарете Вайнгандл (1880 – 1975) та Марта Вилгер (1920 – 1992) зі Штирії, Карл Шенгерр (1867 – 1943), Йозеф Георг Оберкофлер (1889 – 1962), Йозеф Лайтгеб (1897 – 1952) та Фрідріх Пунт (1898 – 1969) з Тіролю, Йозеф Віхнер (1852 – 1923), Адальберт Велте (1902 – 1969) та Наталі Беер (1903 – 1987) з Форарлберга, Йоганнес Фроймбіхлер (1881 – 1949) та Ойген Андергассен (1907 – 1987) з Зальцбурга, Йозеф Фрідріх Перконіг (1890 – 1959) з Каринтії. У контексті наступності досвіду їхні пошуки мають дотичність – на рівні ідейно-естетичного впливу – до літературної течії “народного мистецтва” (*Heimatkunst*). Вона досягла в

німецькомовному просторі свого найбільшого розвитку у 1890 – 1910 рр. Йдеться про таку традицію, що характеризує духовні змагання австрійського народу як суб'єкту, власне, у замкненому просторі окремо взятої провінції. Різноманітні твори (драми, романи, оповідання, новели, вірші) більшості з названих письменників засновані на моделюванні вмотивованих комунікативних ситуацій між австрійцями, з одного боку, та словенцями, хорватами, чехами, словаками, італійцями, угорцями – з іншого. Проте їхні імена ідентифікуємо радше з ізольованою позицією, бо діалог тут ведеться не завжди за принципами паритетності. Цей рецептивний розрив зумовлений панорамним використанням локальних реалій, діалектів і говірок, що побутують на землях Австрії, а також виопукленням ваги власної нації чи етнічної спільноти. Тому й не дивно, що, приміром, окремим працям Й.Ф. Перконіга, Й.Г. Оберкофлера у 1938 – 1945 рр. надавалося певне пропагандистсько-виховне навантаження. Водночас з'ясування маловідомих фактів літературного процесу дозволяє цілісніше пізнати історико-художній процес з урахуванням діалектики одиничного й загального. Адже вагомість того чи іншого аспекту порівняльно-типологічного вивчення визначається в кожному конкретному випадку характером досліджуваного матеріалу. За суперечливих соціокультурних умов першої половини ХХ ст. творчі контакти письменників переважно зводились до міжособистісних взаємин. У цьому аспекті об'єктивно вагомими для розуміння ролі і місця митця в житті тогочасного суспільства постають особистісні рефлексії Ф. Пунта, згадані у листі до Й. Лайтгеба: “Німецька Вітчизна ущільнена для мене в обсязі декількох сотень німецькомовних книжок; Твої також належать до цього числа. Тому дякую Тобі за Твій дарунок як шматочок Вітчизни, який жоден фашист у світі не взмозі відняти у мене” [16, с. 120]. Емоційно-оцінний відтінок цих слів свідчить передусім про вплив як внутрішніх, так і зовнішніх факторів на ефективність організаційної структури рецепційного процесу в конкретно-історичному контексті. Тут проступає також проблема входження національного чинника на рівні духовних змагань саме *австрійського*, а не німецького народу у свідомість громадськості Австрії. Загалом художній почерк цілої плеяди авторів – від Йозефа Віхнера до Еріха Фітцбауера – суголосний настроєвості доби та тих знакових подій, що припали на їхнє життя. Проте з цієї обидвох випадє, для прикладу, ім'я Гернота Вольфгрубера (1944) з Нижньої Австрії, який своєю творчістю представляє явище “антинародного мистецтва” (*Anti-Heimatkunst*). Так, в оповіданні “Більшість” письменник відображає безперспективність існування трударів і службовців у австрійській провінції [18]. Все це – основа для естетичних цінностей та їхнього осмислення в умовах протистояння особистості та суперечливого часу. А питання трансцендентних вартостей робить усталеним окреслення рис національної ментальності, що у зв'язку з глобалізаційними проривами постає особливо злободенним на зламі ХХ – ХХІ століть.

Відображення структури рецепційного процесу австрійського письменства не мало б цілісного змісту без літературного масиву тих теренів Австро-Угорської монархії, які віденський перекладач і літератор Мартін Поллак з ноткою певної ностальгії нарік у своїй книжці “зниклим світом Східної Галичини та Буковини” [12]. Цей регіон все ще залишається для австрійців не тільки місцевістю для “уявних подорожей”, але й крихітною ареною, де відбулися знакові для Австрії історичні події. Саме тут найбільшою мірою простежується готовність австрійських митців бути дієвими посередниками у адаптації інонаціональних духовних цінностей, спричиняючись до утвердження феномена мультикультурності Наддунайської дуалістичної держави. Основою процесу міжлітературної взаємодії на етнічно неавстрійських (ненімецьких) землях була трансформація мотивів і образів з метою “вкраплення” *інакшого в своє*. “Навколишні реалії та персоналії у літературі цих територій, – аргументовано зауважує відомий італійський учений Клаудіо Маґріс, – слов’янські, мова – німецька, а дух – австрійський... Література цих територій, на тлі яких також зримі поля й родові маєтки, меланхолійні Карпати й палаци, не явила однак тієї цупкої патріархальної форми, що притаманна, в цілому, австрійському оповіданню (Dorfgeschichte – І.З.) – від Піхлера до Розеггера. Вирішальна роль у цьому належить відмінним соціальним умовам: напротивагу сільському світові Штирії або Тіролю, мешканці яких були відносно вільними, дрібними господарями і які ніколи не втрачали права голосу в ландтагу, тут постає суворий, безжальний факт кріпацтва” [11, с. 189 – 190]. Поліетнічна атмосфера, в якій спільноту жили українці, поляки, австрійські німці, євреї, румуни, а також автохтонні етнографічні українські групи гуцулів, бойків і лемків, стимулювала багатьох письменників до оцінки подій, явищ з позиції міжнаціонального діалогу. З-поміж них слід віддати належне – в рефлексіях австрійсько-українських контактів – насамперед Карлу Емілю Францоу (1848 – 1904) з його особливою орієнтацією на рецепцію української тематики в Австрії та Німеччині. У пов’язі з процитованим твердженням К. Маґріса знаковим є роман К.Е. Францоа “Боротьба за право”. Окрім автора збірки “Галицькі оповідання” місткий духовний потенціал Галичини та Буковини у німецькомовному просторі і за епохи Австро-Угорської монархії, і після її занепаду репрезентували такі прозаїки, як Людвіг Адольф Сіміґоновіч-Штауфе (1833 – 1897), Леопольд Ріттер фон Захер-Мазох (1836 – 1895), Натан Самуель (1846 – 1921), Герман Блументал (1880 – 1942), Сома Моргенштерн (1890 – 1976), Александер Гранох (1890 – 1945), Йозеф Рот (1894 – 1939), Якоб Клайн-Гапараш (1897 – 1970), Георг Дроздовскі (1899 – 1987), Манес Шпербер (1905 – 1984), Генрі Вільям Катц (1906 – 1992), Роберт Флінкер (1906 – 1945), Оскар Ян Таушінскі (1914 – 1993), Грегор фон Реццорі (1914 – 1998), Адам Зелінскі (1929). У цьому контексті слід назвати такі твори, як легенда “Олександр Довбуш” Л.А. Сіміґоновіч-Штауфе, новели “Галицькі оповідання”

Л. Захер-Мазоха, збірка оповідок “Культурні образки з життя євреїв у Галичині” Н. Самуеля, автобіографічний роман “Шлях юності” Г. Блументаля, збірка спогадів “В інший час. Роки юності в Східній Галичині” С. Моргенштерна, автобіографічна оповідь “Ось іде людина” А. Гранаха, новела “Погруддя кайзера” Й. Рота, діалогія “...той, хто втікає від лева” Я. Клайн-Гапараша, спогади-нариси “Тоді в Чернівцях і довкола. Спогади старого австрійця” Г. Дроздовського, трилогія “Немов сльоза в океані” М. Шпербера, мемуарний роман “Фішмани” Г.В. Катца, роман “Чистилище” Р. Флінкера, оповідання “Юнак на стовбурі” О.Я. Таушінського, мініатюри “Магребінські розповіді” Г. Реццорі, оповідання “Провінціал” А. Зелінського. Вони реконструюють хід еволюції культурної взаємодії між народами-сусідами. При цьому подібність або ж несхожість у зображенні художнього малюнку культури взаємин можна розглядати у вимірі суб’єктивних суджень, оцінок. Вони побудовані переважно у формі спогадів, фіксуючи ту мить, що за словами Г. Дроздовського, “продовжує жити як спомин, допоки хтось його береже як свою дорогу реліквію” [1, с. 13]. Звісно, вказані позиції, позначені жанрово-стильовим розмаїттям, нерівнозначні щодо художньої проникливості у розкритті життєвих колізій “позавчорашнього світу” [6]. Але ведемо мову про доробок письменників, слово яких має прямі практичні перспективи сучасного прочитання. Свідчення цьому – наукові розвідки, що з’явилися вже в новому тисячолітті. Серед них виокремимо дослідження Сесіль Кордон і Гельмута Куздата (“На узбіччі часу: Чернівці й Буковина. Історія, література, гоніння, вислання”, 2002), Клауса Вернера (“Історія досвіду та свідoctва. Студії про німецько-єврейську літературу Галичини та Буковини”, 2003), Бернгарда Альберса (“Небесносковина печаль. Буковина 1940 – 1944”, 2003), Ганса-Крістіана Румпа (“Галичина – Буковина. Історичний ландшафт та його поети”, 2004) [7; 8; 13; 17].

Принцип просторово-часового аналізу етапів розвитку австрійської національної літератури розкриває якісну картину регіонального вивчення міжлітературних зв’язків і в Україні. Так, завдяки зусиллям Петра Рихла у Чернівцях 2008 року вдруге побачила світ вагома книжка з метафоричною назвою “Загублена арфа. Антологія німецькомовної поезії Буковини”. Видання містить – адекватні формою й змістом – авторські інтерпретації українською мовою творів двадцяти чотирьох поетів, уродженців буковинського краю. Без сумніву, перекладацькі рішення українського дослідника німецькомовної літератури відкривають концептуально новий простір для сприйняття, зокрема, австрійської літератури в Україні. Адже тут представлені як мовою оригіналу, так і мовою мети кращі поезії Йозефа Калмера (1898 – 1959), Альфреда Маргул-Шпербера (1898 – 1967), Рози Ауслендер (1901 – 1988), Альфреда Кітнера (1906 – 1991), Еміля Арнольда-Гольма (1911 – 1938), Сілвіуса Германа (1912 – 1934) та, у першу чергу, Пауля Целана (1920 – 1970). У передмові з’ясовані сутнісні характеристики

“поетичної Атлантиди” та розкрита логіка її художніх образів. П. Рихло справедливо відзначає: “За числом яскравих талантів, неповторністю творчих манер, розмаїтістю естетичних програм німецькомовну лірику Буковини міжвоєнного часу можна сміливо зарахувати до непересічних явищ європейської поезії. Це був незвичний сплеск поетичної напруги, подібний до грозового розряду, що викресав з глибинних надр свідомості й культурної пам’яті молодого покоління чернівецьких інтелектуалів сліпучі іскри творчого натхнення” [5, с. 17]. З висновку науковця проступає логічна взаємозумовленість інтенсивного прояву особистісного досвіду митців в умовах полікультурного середовища та їхнього високого інтелектуального потенціалу. Слід зауважити: рецептивна модель як поетичних, так і прозових текстів німецькомовних письменників Буковини та Галичини набуває специфічного результативного підґрунтя, якщо їх розглядати також крізь призму долі митців. Урахування біографічних даних вагоме передусім для об’єктивного аналізу літературних явищ, що постали в поліетнічному оточенні. Майже всім уродженцям етнічно українських земель судилася доля бути розсіяними по світах. Цей факт дозволяє окреслити об’єктивно існуючий зв’язок між творчою діяльністю окремих майстрів слова і динамікою освоєння австрійської літератури в іншомовному ареалі. Адже конкретного осмислення у тривимірному сприйнятті (інформаційному, критичному, інтерпретаційному) зазнали мистецькі досягнення Пауля Целана у 21 країні (Англія, Болгарія, Греція, Данія, Ізраїль, Іспанія, Італія, Нідерланди, Норвегія, Польща, Португалія, Росія, Румунія, Сербія, Словаччина, США, Україна, Фінляндія, Франція, Чехія, Японія); Леопольда Захер-Мазоха – у 17 державах (Англія, Болгарія, Естонія, Ізраїль, Іспанія, Італія, Литва, Норвегія, Польща, Португалія, Росія, США, Україна, Франція, Хорватія, Чехія, Швеція); Карла Еміля Францоца – у 13 (Англія, Данія, Ізраїль, Італія, Польща, Росія, Румунія, США, Угорщина, Україна, Фінляндія, Франція, Швеція); Грегора Рецторі – у 12 (Англія, Данія, Іспанія, Італія, Нідерланди, Польща, Румунія, США, Угорщина, Україна, Франція, Хорватія); Манеса Шпербера – у 9 (Англія, Данія, Іспанія, Італія, Росія, США, Україна, Франція, Швеція); Рози Ауслендер – у 7 (Аргентина, Ізраїль, Норвегія, Польща, Росія, Румунія, Україна); Соми Моргенштерна – у 4 (Ізраїль, Іспанія, США, Франція); Якоба Клайн-Гапараша – у 4 (Англія, Ізраїль, Італія, Франція); Оскара Яна Таушинського – у 3 (Польща, Словенія, Швеція); Адама Зелінського – у 2 (Польща, Україна); Генрі Вільяма Катца – у 2 (Нідерланди, США); Альфреда Кіттнера – у 2 (Румунія, Україна); Альфреда Маргул-Шпербера – у 2 (Румунія, Україна); Натана Самуеля – у 2 (Ізраїль, Польща); Германа Блументаля – у 1 (Польща); Александра Гранаха – у 1 (США); Роберта Флінкера – у 1 (Румунія). Перекладні твори Еміля Арнольд-Гольма, Сілвіуса Германа, Георга Дроздовського та Людвіга Адольфа Сімігонович-Штауфе з’явилися тільки в Україні, що свідчить про посилення критичних зацікавлень художнім

набутком німецькомовних авторів як вихідців з Галичини й Буковини з боку українських реципієнтів. Таким чином, має місце справді животворний процес засвоєння літературного досвіду, трансформацію за допомогою перекладу цінностей іншої культури. Цей процес охоплює широкий часовий та географічний діапазон. У різних країнах він позначений неоднаковим ритмом інтенсивності, якщо вести мову про кількісне та якісне співвідношення інтерпретацій. Дослідницький пошук дозволяє дійти висновку: чільне місце у формуванні епіцентрів впливу австрійського письменства з огляду на обмін художнім досвідом належить творчості Йозефа Рота. Її реципієнтне поле пов'язане з представниками двадцяти семи народів світу (Англія, Болгарія, Бразилія, Греція, Данія, Естонія, Ізраїль, Іспанія, Італія, Латвія, Мексика, Нідерланди, Польща, Португалія, Росія, Румунія, Сербія, Словенія, США, Туреччина, Угорщина, Україна, Фінляндія, Франція, Чехія, Швеція, Японія).

Особливість утвердження рівня безпосередньої або опосередкованої рецепції австрійського національного письменства ХХ ст. значною мірою полягає в існуванні екстериторіальних осередків німецької культури. Крім Галичини та Буковини, такі центри діяли на теренах сучасної Чехії. Уродженці Богемії – Марі фон Ебнер-Ешенбах (1830 – 1916), Берта фон Зуттнер (1843 – 1914), Ганс Кадіч фон Пферд (1864 – 1909), Александер Рода Рода (1872 – 1945), Карл Краус (1874 – 1936), Райнер Марія Рільке (1875 – 1926), Роберт Міхел (1876 – 1957), Франц Кафка (1883 – 1924), Франц Набл (1883 – 1974), Макс Брод (1884 – 1968), Людвіг Віндер (1889 – 1946), Франц Віктор Верфел (1890 – 1945), Георг Зайко (1892 – 1962), Гюнтер Шваб (1904 – 2006) – складають вагомий для рецепційного процесу імена, які свідчать про активне самовираження носіїв своєї епохи та її печаті. У цьому аспекті доцільно увиразнити: духовні устремління австрійського народу природно споріднені з митцями, становлення яких супроводжувалося впливом багатомовного середовища. Австрійську літературу ХХ ст. новим образно-тематичним, ідейним змістом, експресивно-емоційним відтінком помітно збагатили Людвіг Гевеші (1843 – 1910, Гевеш, Угорщина), Марія Євгенія Делле Граціє (1864 – 1931, Бела Црква, Сербія), Еден фон Горват (1901 – 1938, Рієка, Хорватія), Юра Зойфер (1912 – 1939, Харків, Україна), Міло Дор (1923 – 2005, Будапешт, Угорщина), Дердь Себестен (1930 – 1990, Будапешт, Угорщина), Вінтіла Іванчану (1940 – 2008, Бухарест, Румунія), Андреас Окопенко (1930, Кошіце, Словаччина), Марія-Тереза Кершбаумер (1936, Гарше, Франція), Владімір Вертліб (1966, Ленінград, Росія), Дімітр Дінев (1968, Пловдів, Болгарія).

Упродовж ХХ століття австрійська національна література поступово набувала конкретної еволюції щодо наростаючої самоідентифікації. Це забезпечило її рівновартісне, внормоване сприйняття в інонаціональному просторі у типологічному порівнянні з німецькою, французькою, англійською та іншими літературами

європейських народів. Її вихід за межі внутрішнього культурного життя знаменується видатними творчими досягненнями Петера Розеггера, Артура Шнітцлера, Густава Мейрінка, Гуго фон Гофманстала, Райнер Марії Рільке, Роберта Музіля, Штефана Цвайга, Франца Кафки, Германа Броха, Оскара Кокошки, Йозефа Рота, Георга Тракля, Гайміто фон Додерера, Еліаса Канетті, Пауля Целана, Ганса Карла Артмана, Інгеборг Бахманн, Томаса Бернгарда, Ільзе Айхінгер, Петера Гандке, Петера Турріні, Ельфріди Єлінек, Йозефа Вінклера. Кожний з цих авторів спричинився до збагачення національної традиції, зокрема, виокремлення визначальних тематично-стильових тенденцій. Крізь призму рецептивних оцінок вони усебічно репрезентують австрійський літературний процес ХХ століття.

Література

- 1. Дроздовський Г.** Спочатку // Георг Дроздовський. Тоді в Чернівцях і довкола. Спогади старого австрійця / Переклад з нім., передм. і приміт. П.Рихла. – Чернівці : Молодий буковинець, 2001. – С. 13 – 20.
- 2. Зимомря І.** Австрійська новела ХХ століття : дискурс міжкультурного діалогу // Київські полоністичні студії. *Gente Ruthenus – Natione Polonus. Symbolae in Honorem Rostyslav Radyshevs'kyj.* – Том Х. – К., 2008. – С. 273 – 280.
- 3. Зимомря І.** Мала проза Герберта Кунера : мотив страждання як комунікативно-рецептивний вимір // Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. *Studia methodologica.* Вип. 24 / Упорядник І.В. Папуша. – Тернопіль : Рвв ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2008. – С. 200 – 205.
- 4. Поліщук Я.** Література як геокультурний проект : Монографія. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с.
- 5. Рихло П.** Поетична Атлантиди Буковини // Петро Рихло. Загублена арфа : Науково-літературне видання. – Чернівці : Книги–XXI, 2008. – С. 7 – 25.
- 6. Adam W.** “Die Welt von Vorgestern“. Heimat Galizien in der deutschen Exilliteratur. Regensburg, 1998. – 89 S.
- 7. Albers B.** (Hrsg. u. Kommentare). *Blaueule Leid. Bukowina 1940 – 1944. Eine Anthologie / Texte aus der Bukowina Bd. 10.* – Aachen : Rimbaud, 2003. – 160 S.
- 8. Cordon C., Kusdat H.** An der Zeiten Ränder : Czernowitz und die Bukowina. Geschichte, Literatur, Verfolgung, Exil. – Wien : Theodor-Kramer-Ges., 2002. – 396 S.
- 9. Havryliv T.** Identitäten in der österreichischen Literatur des XX. Jahrhunderts. Monographie. – Lviv : VNTL-Klasyka, 2008. – 408 S.
- 10. Lindenberger H.** The History in Literature : On Value, Genre, Institutions. – New York : Columbia Univ. Press, 1990. – 269 p.
- 11. Magris C.** Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. – Wien : Paul Zsolnay Verlag, 2000. – 414 S.
- 12. Pollack M.** Nach Galizien von Chassiden, Huzulen, Polen u. Ruthenen. Eine imaginäre Reise durch die verschwundene Welt Ostgaliziens und der Bukowina. – Wien-München : Brandstätter, 1984. – 208 S.
- 13. Rump H.-C.** (Hg.). Galizien-Bukowina. Eine historische Landschaft und ihre Dichter. – Wangen im Allgäu : Edition Zwei Lilien, 2004. – 307 S.
- 14. Scheichl S.P.** Der literarische

Kanon in Österreich – ein österreichischer literarischer Kanon // Bjørn Ekman, Hubert Hauser, Peter Porsch, Wolf Wucherpfennig (Hg.) : Deutsch – eine Sprache? Wie viele Kulturen? / Kopenhagener Kolloquien zur deutschen Literatur 15. Sonderreihe 30. – Kopenhagen-München: Fink, 1991. – S. 101 – 126. **15. Schmidt-Dengler W.** Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit / Hrsg. von Klaus Amann, Hubert Lengauer, Karl Wagner. Literaturgeschichte in Studien und Quellen. Band 7. – Wien-Köln-Weimar : Böhlau Verlag, 2002. – 206 S. **16. Unterkircher A.** Josef Leitgeb und Friedrich Punt. Ein Nachlassbericht // Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv / Hrsg. von Johann Holzner, Eberhard Saueremann. – Innsbruck, 2003. – Nr. 21/2002. – S. 115 – 124. **17. Werner K.** Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur aus Galizien und der Bukowina. – München : IKGS, 2003. – 294 S. **18. Wolfgruber G.** Die Mehrzahl // Österreichische Erzählungen des 20. Jahrhunderts / Hrsg. von A.Brandstetter. – Salzburg-Wien : Residenz Verlag, 1984. – S. 404 – 413.

In the article the thematic and style tendencies of the Austrian literary process in the 20th century are outlined through the prism of receptive estimates.

УДК 821.161.2 – 92.09'06

І.М. Акіншина

**ІДЕОЛОГІЧНЕ СПРЯМУВАННЯ ПРЕСИ ЛУГАНЩИНИ
ПЕРІОДУ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ**

У будь-які епохи незмінним флагманом та індикатором суспільних подій і виразником думок громади виступала журналістика. Але є часи, коли правда замовчується, а документи, фактичні матеріали приховують у архівах. Так народжуються “білі плями” в історії народів, країн, людей. Однією з подібних лакун в історії української журналістики є питання існування вітчизняних друкарських органів на території окупованого Донбасу. Слід зазначити, що ця проблема не знаходила свого вирішення в журналістикознавстві, історії, культурології, літературознавстві, лінгвістиці, соціології. У ліквідації прогалин історичного й культурного минулого нашого краю шляхом упорядкування й систематизації тематики періодичних видань вбачаємо актуальність обраної теми.

Метою розвідки є дослідження матеріалів тематичних блоків газет Луганщини періоду німецько-фашистської окупації. Робота має описовий характер. Використані матеріали друкуються вперше й мають журналістикознавчу, історичну та культурологічну цінність. У спробі аналізу журналістських текстів заданого періоду полягає наукова новизна роботи.

Під час окупації німецько-фашистськими військами України на захопленій території відроджувалась і функціонувала українська преса. У Донбасі видавалось близько десятка газет (“Нове Життя”, “Ранок”, “Маріупольська газета”, “Донецька газета”, “Бахмутський вісник” тощо). Усі видання україномовні. Будь-які події, що відбувалися в країні залишали свої сліди на сторінках газет.

Провідною темою в періодиці, котра зберіглася після війни, була політична тема. Українці одними з перших зрозуміли підступність радянських гасел. Процес колективізації, голодомор 1932 – 1933 років, численні знищення діячів культури, науки, “старої гвардії” – героїв громадянської війни – виступали антиподами запропонованим політичним лозунгам. Чи не тому українці створюють власну визвольну армію, котра прагне воювати на боці Німеччини, про що свідчать публікації та історична хроніка.

У газеті “Ранок” (м. Попасна) у статті “Не погас козацький дух”, один заголовок котрої говорить про визвольні настрої українського народу, повідомляється: “Україна переживає незабутні дні всенационального зриву. Полум’яна ідея Українського Визвольного Війська, ідея збройної боротьби українського народу за свою кращу долю на боці Німеччини і Європи у великому й вирішному на цілі століття змаганні проти лютого большевицького ворога, окрилює й сковує в один моноліт увесь народ. З усіх міст, осель і сіл України надходять радісні вістки про те, що народ України відчуває й розуміє особливу вагу тієї неповторної переломної доби, де невільно втратити ні одного дня, ні одної нагоди” [1, с. 4]. Далі лінія сюжету статті підводить нас до основного – до гасла, під яким йшли до військ молоді й старі, маючи в серці віру в перемогу. “Тисячі молодих і старих чоловіків з Правобережжя, Лівобережжя, з Донбасу і Чорноморщини, з Полісся і Галичини зголошуються до лав УВВ, відповідаючи на поклик Матері-України могутнім козацьким: ми чуємо, ми йдемо, ми будемо бити ворога аж до перемоги, бо ще не вмерла козацька слава, є ще порох в порохівницях. Доки живе Сталін, доки живе большевізм – не бути вільній Україні!” [1, с. 4].

Панівною темою публікацій була тема антирадянського спрямування. Новій владі імпонувало невдоволення корінного населення більшовицькою владою. Після окупації гітлерівськими військами території України місцеві газети мали тісний зв’язок з періодичними виданнями Європи, з досвідченими журналістами світу. Використовуючи їх матеріали щодо країни Рад, українські журналісти могли дізнаватися правду, котру радянська цензура ніколи не допускала до масової аудиторії.

Неодноразово журналісти окупаційних часів підкреслюють, що панування сталінсько-беріївського режиму – це смерть та голодна страта. Свідченням цього є “Советське надзвичайне повідомлення про Вінницькі масові могили”, факти знищення більшовиками українців, яких замордували та вбили не розбираючи чи офіцер, чи рядовий солдат. Загибло 10000 чоловік: “РІВНЕ. – Вінницькі масові могили – документ, який вимовно обвинувачує не лише Сталіна і його бандитську кліку, але також і всю ту забріхану комуністичну ідеологію, що зародилася у хворобливих жидівських мізках, і яка 25 років безкарно виконувала найжахливіші злочини. Більшовизм – це руїна, смерть, ожебрачення і голод, неволя і фізичне винищення народу” [2, с. 2]. Далі в статті описано, як українське громадянство Вінниці, довідавшись про нечуваний злочин, звернулося з повним довір’ям до німецької влади, просячи її дозволу на ексгумацію трупів нещасних жертв із ганебних ям та дозвіл на християнське людське поховання мучеників за віру й батьківщину. А коли німецька влада пішла назустріч проханню українців, тоді почалось у Вінниці справжнє пекло. Автор статті не знаходить остаточної відповіді заради чого гинули люди, але переконує,

що всі “гарантії” сталінської влади лишалися лише словами. Люди, які були елітою українського селянства Вінничини, повинні були загинути в ім’я “імперіалістичних прагнень більшовицького Кремля”. Повинні були загинути безслідно. І для цього “сталінські посіпаки” вдалися до всіх можливих насильницьких заходів: “У Вінниці лежали трупи замордованих советських громадян, яким “найдемократичніша в світі” сталінська конституція гарантувала життя і безпеку” [2, с. 3].

На окупованій території Донбасу не існувало радянських видань, але це не означає, що українці не знали про що пишуть “совети” у своїх газетах. Вони мали змогу порівняти, переконатися в правдивості чи обмані радянських періодичних видань. А листівки, котрі інколи з’являлися на деревах у лісі, не приносили бажаного результату. В одному з номерів “Нового Життя” надруковано досить цікаву розвідку про те, що пише радянська преса і як на це реагує український народ. Стаття під назвою “Що пише “Правда”?” одразу привертає увагу: “Що пише сьогодні, в другому році війни на сході більшовицький офіціоз? А в тім “пише”, це забагато сказано. “Правда” перш за все публікує. Вона опубліковує без кінця-краю “привітання”, “заяви вірності” й обіцянки “трудящего населення ССРСР”, адресовані “мудрому батюшці” Сталінові. Потреба більшовицького режиму переконуватись раз у раз в “любові” і вірності своїх підданих, які нишком стогнуть, видно ще зростає” [3, с. 3]. І далі: “З 16 сторінок “Правди” половина вкрита цими заявами “вільної народної волі”. Складається враження, що потрапив на кладовище: тільки надгробні камені, на яких великими літерами виведено напис: “Нашому мучителеві Сталіну. Ми твої піддані. Ми послухно поховали свою честь, наші душі, нашу волю! Народ” [3, с. 3].

Відповідь на питання – чи справедливо називає автор статті Сталіна мучителем – знаходимо в статті “Черчілль про масове більшовицьке вбивство”: “Іспанська газета “Ель Еспаноль” згадує про встановлення теперішнього англійського міністра Вінстона Черчілля, який писав у своїй книзі “Світова криза”, що більшовицька революція коштувала життя 28 єпископів, 1219 священників, 6000 вчителів, 9000 лікарів, 12950 поміщиків, 54000 офіцерів, 70000 поліцейських, 193290 робітників, 260000 солдат, 355250 інтелігенції та 815 жінок. Одночасно газета нагадує читачам, що в вересні місяці 1939 року при окупації советами Польщі, невідомо де ділися 1,5 мільйона поляків” [4, с. 2].

Про розгул сталінського терору свідчить ще одна стаття під назвою “Звірства більшовиків в Краснодарі”: “Під час обслідування німцями будинку, де містилося колись НКВД, після вступлення їх 9-го серпня в місто, 15-го серпня в каналізації НКВД було знайдено шість трупів. При лікарському огляді було встановлено, що нещасні були задушені в каналізації. Трупи, в числі яких знаходився один інвалід та одна жінка, були покладені на подвір’ї НКВД і через спеціальне оголошення були закликані мешканці міста для пізнання рідних чи

знайомих в числі замучених. Двох з них пізнали родичі, які розповіли, що вбиті були захоплені НКВД 10-го та 12-го липня 1942 року.

Похорони відбулися 25-го серпня. На могилі по-звірськи замучених більшовиками мешканців міста, було складено багато квітів та вінків” [4, с. 3].

Натомість тематика органу радянської преси “Ворошиловградська правда” насичена висловленням відвертої емоційно підкресленої ненависті до окупантів та закликами до їх знищення. Автори статей вживають слова “головорезы”, “звери” “изверги”, “мерзость” для характеристики фашистів. Так, у статті “Жертвы оккупантов взывают о мщении” читаємо: “Сколько живем на свете, не приходилось нам видеть такого разбойного разгула, таких зверств, как те, которые чинят на нашей земле гитлеровские головорезы. При освобождении села Ново-Светловка мы обнаружили в огромной яме 150 расстрелянных и зверски замученных командиров Красной Армии и мирных жителей села. Многих раненых бойцов фашистские изверги бросили в яму живыми, а затем облили их горючей смесью и сожгли... Истребить оккупантскую мерзость – священный долг всякого честного человека, способного носить оружие!” [5, с. 2].

Гортаючи сторінки “Ворошиловградської правди”, спостерігаємо постійні тематичні рубрики: “За рубежом”, “От советского информбюро”, “Не забудем! Не простим!”. Остання з них повідомляє факти, що стосуються руйнації культурних будівель та знищення цінностей освіти: “В Ворошиловградской области немцы сожгли и разрушили 824 школы, 216 детских садов, 500 детских площадок, 29 детдомов, Дворец пионеров. Немцы прямо в классах раскладывали костры из учебников, библиотечных книг, школьных пособий и мебели” [6, с. 2].

Або ще: “Только в Ворошиловграде фашистские громилы сожгли, взорвали, превратили в руины 10 тысяч квартир. За один лишь день 10 февраля 1943 перед своим отступлением они уничтожили в Стахановском городке 120 лучших жилых зданий. Немцы разрушили все 30 школ, Краеведческий музей и музей Революции, драматический театр, кинотеатры, здания техникумов. Они уничтожили парки 1 Мая и им. Горького, а также ботанический сад. Смерть немецким оккупантам!” [7, с. 2].

У рубриці “От советского информбюро” повідомлюється найчастіше про перемоги радянської армії або про вдалі напади на супротивника, хоча ніде не зустрічається інформація про втрату солдат чи радянської техніки. Обов’язково зазначається часовий термін повідомлення (ранкове, вечірнє). Наприклад: “От советского информбюро. Вечернее сообщение 5 марта 1943 года. Юго-Западнее Ворошиловграда наши части в результате упорных боев истребили до 300 гитлеровцев, подбили 2 танка, захватили 6 пулеметов и 4 противотанковых ружья. На другом участке советские бойцы отбросили

перешедшого в контратаку противника и уничтожили свыше 2 взводов вражеской пехоты” [8, с. 2].

Більшість статей, надрукованих на сторінках “Ворошиловградської правди” часів окупації, написані жінками. Звідси така емоційна забарвленість інформації. Не дивлячись на те, що підписи під статтями зустрічаються доволі рідко, концепція жіночого емоційного письма простежується безпосередньо з текстів. Візьмемо, наприклад, статтю “Судный день”, яка розповідає про вбивство німцями родини, що перехувала від фашистів пораненого бійця Червоної Армії. Стаття розпочинається так: “Нет ужаснее мук, издевательств, унижений, чем те, которые несут с собой нашему народу, особенно нам, женщинам, проклятые немецко-фашистские захватчики...” [9, с. 2].

Типову рису більшості статей – заклик до безжалісного знищення фашистів – знаходимо і в наступній оповіді: “Мы никогда не забудем этого страшного дня. Красные бойцы, громите, уничтожайте беспощадно проклятую фашистскую сволочь!” [8, с. 2].

У рубриці “За рубежом” найчастіше подається інформація про досягнення інших країн та сумісну боротьбу проти фашизму, а також цікаві факти з життя українців, які були вивезені німцями до Німеччини. Такою є стаття “Крики отчаяния несутся с немецкой каторги”: “Немецко-фашистские изверги превратили оккупированные страны в рынки для поставки рабов в свою проклятую всем миром Германию. Захватив Ворошиловградскую область, фашисты повели среди молодежи агитацию за поездку в Германию. Но агитация эта не имела успеха. Обозленные разбойники начали буквально охотиться за девушками и юношами, хватали их на улицах, в квартирах и насильно увозили в Германию” [10, с. 2]. Далі в статті подані факти з життя деяких дівчат, що потрапили у рабство до Німеччини. Вони намагалися хоча б інколи надіслати рідним додому звістку про себе, але ці листи знищувала німецька цензура. Ті повідомлення, що все ж таки потрапили до України, теж знаходимо на сторінках “Ворошиловградської правди”.

Починаючи з лютого 1943 року, тематика “Ворошиловградської правди” дещо змінюється. Слід зауважити, що в газеті відбулись і зовнішні зміни. До 8 жовтня 1943 року видання мало 2 полоси, пізніше воно розміщувалось на 4 полосах. З лютого 1943 року з’являється все більше інформації про відродження громадського життя після визволення з німецько-фашистської окупації. На сторінках газет подається інформація “О ремонте тракторов, комбайнов и сельскохозяйственных машин”, про реставрацію будинків культури, відкриття шкіл і т.п. Для прикладу наведемо уривок зі статті Рудковської “Вот она – возрожденная жизнь”: “14 февраля 1942 года освободила родная Красная Армия Краснодар от озверевших фашистских солдат. Началась в районе созидательная советская жизнь. 140 агитаторов несут в массы огненное слово большевицкой правды [...]. В районе работают 6 клубов, 5 красных уголков, 4 библиотеки. Взались за работу кружки

самодеятельности. Недавно состоялось совещание директоров школ – все 39 школ работают, в них учится 3933 ученика” [11, с. 2].

Зустрічаємо також свого роду звіти секретарів окремих районних комітетів, які повідомляють про стан сільськогосподарського обладнання, підготовку до весняної посівної, а також про відродження культури в районах та відбудову шахт. Як ілюстрацію наведемо уривок із статті А. Коваленка – секретаря Олександрівського району: “В Александровском районе уже обсеяно 100 га. Есть у нас 47 тракторов. Половину из них успели отремонтировать. Посевное зерно все очистили. Отремонтировали уже 75% наличных сеялок. В парниках появились всходы ранней капусты. В районе работает 12 школ. Особенно радует нас, что первый восстановленный шурф дал 15 тонн угля. Сейчас восстанавливается 2 шахты общей мощностью в 180 тонн в сутки” [12, с. 2].

Отже, газета “Ворошиловградська правда” під час окупації та після звільнення населення від загарбників була щоденною інформативною газетою, яка висвітлювала хід бойових дій та відбудову звільненої від німецько-фашистських окупантів території Луганщини, вела радянську пропандистсько-агітаційну діяльність.

Українські журналісти працювали не на німців і не проти “советів”, вони працювали за правду, за права власного народу. Не дивно, що після визволення окупованої території їх визнали ворогами народу й розстріляли. По собі вони залишили публікації, котрі допомагають відкрити сторінки історії, що досі тримають у таємниці. Усе, про що наш народ дізнається поступово з часів перебудови, міститься на сторінках українських газет 1942 – 1943 років.

Люди, які розуміли реальну ідеологію комунізму і бачили справжнє “обличчя” Сталіна, відчувши за часів німецько-фашистської окупації тимчасову свободу від тоталітарного ладу. У Другій світовій війні стикнулися дві найжахливіші й тотожні ідеології, вибирати з котрих було важко.

Таким чином, провідними темами газет Донбасу 1942 – 1943 було розвінчання культу особи Сталіна і його політики, засудження сталінсько-більшовицького режиму, наслідки котрого ще довгі десятиліття будуть даватися взнаки українському народу та українській державності, висвітлення актуальних питань свого часу – бойових подій та відродження культурних і матеріальних цінностей, набутків Луганщини, ведення радянської (“Ворошиловградська правда”) та антирадянської (“Нове Життя”, “Ранок”) пропандистсько-агітаційної діяльності. Отже, архівні матеріали свідчать про існування величезних лакун в історії журналістики та видавничої справи, котрі потребують подальшого вивчення.

Література

1. “Ранок”. – 1943. – 29 серпня (неділя). – С. 4.
2. “Нове Життя”. – 1943. – 31 серпня (вівторок). – С. 2 – 3.
3. “Нове Життя”. – 1943. – 19 червня (субота). – С. 3.
4. “Нове Життя”. – 1943. – 18 березня (четвер). – С. 2.
5. “Ворошиловградская правда”. – 1943. – 6 марта. – С. 3.
6. “Ворошиловградская правда”. – 1943. – 31 марта. – С. 2.
7. “Ворошиловградская правда”. – 1943. – 7 апреля. – С. 2.
8. “Ворошиловградская правда”. – 1943. – 5 марта. – С. 2.
9. “Ворошиловградская правда”. – 1943. – 10 марта. – С. 2.
10. “Ворошиловградская правда”. – 1943. – 7 февраля. – С. 2.
11. “Ворошиловградская правда”. – 1943. – 2 апреля. – С. 2.
12. “Ворошиловградская правда”. – 1943. – 3 апреля. – С. 2.

In article look ask principal subject the press Donbass periodes german-fascist occupation 1942 – 1943 jears.

УДК 070:821.161.2–92.09

О.В. Антонова

ХАРКІВ У ПУБЛІЦИСТИЦІ М.Г. ЖУЛИНСЬКОГО (ЗА НАРИСАМИ “ХАРКІВ: “ДО КОГО ТВІЙ КЛИЧ” ТА “НАЙКРАЩА ФОРМА БОРОТЬБИ – ПРАЦЯ!”)

Микола Григорович Жулинський сьогодні відомий як талановитий публіцист, митець небайдужого слова, чий особливий погляд на сьогодення висвітлює ключові гуманістичні цінності української культури й ментальності. Звертаючись до нагальних проблем і сучасних здобутків українського культурного життя, публіцист не обійшов увагою й Слобожанщину, зокрема Харків як культурно-історичний центр Слобожанщини, батьківщину східного суцвіття українських митців.

Незалежний Харків, враження від свята “Слобожанського Великодня” та відвідин у 1995 році цього міста зі славетною історією, від спілкування з культурною елітою Слобожанщини стали матеріалом для написання своєрідних подорожніх нарисів Жулинського “Харків: “До кого твій клич” та “Найкраща форма боротьби – праця!”. Ці нариси було опубліковано в газеті “Вісті з України”, а згодом вони увійшли до збірки публіцистичних творів культурософської тематики “Заявити про себе культурою”.

Публіцист обирає для викладу вражень від поїздки жанрову форму нарису. Як зазначала В. Галич, досліджуючи нариси Олеса Гончара, жанр нарису дозволяє авторові “найбільш повно виявити

себе <...> передовсім як письменника, художника слова, й політика, громадського діяча” [1, с. 394]. Широкі можливості авторського самовияву в жанрі нарису, за словами П. Автономова, роблять публіциста “вільним у побудові композиції, у виборі фактів, конфлікту” [1, с. 197]. У виданні “Публіцистика. Масова комунікація: Медіа-енциклопедія” стверджується, що нарис “має право майже на все і не повинен викликати лише нудьгу” [3, с. 252]. Це твердження цілком справедливе й щодо творчості Жулинського, який сам відзначав свою схильність до нескutoї суворими жанровими канонами форми викладу [4]. Водночас, поряд із вільним, невимушеним характером викладу думок та емоційно-образною наснаженістю тексту нарис як жанр має міцне фактологічне обґрунтування, оскільки визначальною ознакою цього публіцистичного жанру є “зображення дійсних фактів, подій, конкретних людей” [5, с. 488], його називають “реферуючою жанровою формою з наголосом на фактах” [3, с. 238]. На думку М. Халера, нарис концентрується на завданні перекласти абстрактні факти конкретикою повсякденного досвіду, насамперед завдяки наочності, яка за допомогою меншої кількості чуттєво поданих ситуацій виокремлює деякі характерні ознаки [3, с. 251]. Інакше кажучи, “всі зібрані у ньому (нарисі – О.А.) історії і цитати слугують лише *ілюстрацією аналізу* (виділення тут і далі наше – О.А.), який, власне, і утворює каркас цього матеріалу” [6, с. 132]. Органічне поєднання конкретики факту з образністю емоційного слова М. Жулинського, динамічного лету думки з невимушеною розповіддю, що підкорена внутрішній логіці авторського мислення, робить його публіцистичні нариси особливо цікавими для читачів. Недаремно, на думку Вальтера фон Ла Роша, “постійне чергування *поглядів та абстракцій, опису та висновку* визначає жанр нарису. Тому автор нарису є більше ніж репортер: він також зображує, але лише для ілюстрації того, що він хоче показати або пояснити” [6, с. 132].

Публіцист перш за все звертає увагу на ту історичну роль, яку відігравав для України в минулому та відіграє сьогодні Харків. Цитуючи рядки поезії Павла Тичини, що їх винесено в заголовок нарису “Харків: “До кого твій клич”, Жулинський вдається до своєрідної полеміки з поетом. Тичинині слова: “Угроз ти в глейке многоріччя. Темний, як ніч” [7, с. 1], присвячені тогочасному Харкову, виступають ключовою сюжетотворчою тезою, за якою йде авторський контраргумент. Вони викликають в уяві публіциста заперечення, уособлене галереєю осяйних митців, що прославили своїм життям і творчістю не лише рідну Слобожанщину, а й всю Україну. “Чому темний як ніч?” – ставить риторичне питання автор, аби актуалізувати в пам’яті читачів образи тих харків’ян, кому місто завдячує славою. “Чому, <...> коли проміниться на всю Україну (і хіба лише на Україну)? Сковорода, коли Харків завдяки незабутньому Каразіну проклав усій Україні університетську дорогу знань і наук, коли сам

Шевченко по-синівськи схилявся у сповіді перед харків'янином Квіткою-Основ'яненком, а харківською школою романтики спокушався не один піт в надії на визнання себе в образному слові, коли виняткова інтенсивність творчої енергії Леся Курбаса і Йосипа Гірняка відкрила березневі, березольські джерела весняного буяння не лише театрального мистецтва” [7, с. 1].

Завдяки інтертекстуальному характеру нарису Жулинський буде своєрідну ретроспективу світлих та темних сторінок історії культурного життя Харкова. Це дозволяє митцеві здійснити проєкцію їх на день сьогоднішній, підводить історичну детермінацію під сучасні події в житті міста та всієї Незалежної України. Публіциста тішать паростки нового театрального мистецтва, що їх пустило старе коріння “Березоля”, ожиле у вільній державі. “Живе “Березіль”, живі славні курбасівські традиції!” [7, с. 2], – ділиться він із читачами всього світу своїми враженнями, своїм щирим захопленням харківською виставою.

Але М. Жулинського непокоїть те, що сьогодні оживає не лише світле минуле, а й нагадують про себе й трагічні моменти історії Харкова. Митець згадує нищівні наслідки антиукраїнської політики радянської влади, творить цілий мартиролог талановитих діячів культури й політики, що заплатили життям за працю на українській ниві: “Хіба можна оминати в емоційних “переживаннях” Харкова мистецький злет творців “Вапліте” і “Літературного ярмарку”, трагічний постріл у скроню Миколи Хвильового, фантастичні успіхи п’єс Миколи Куліша в постановках “Березоля”, охоплений страхом і скорботою невимовних втрат письменницький будинок “Слово”, колосальний політичний фарс – розправу над українською інтелігенцією в так званій справі членів Спілки визволення України (СВУ), трагедію довірливого Антона Крушельницького і його талановитої родини та найпишнішого цвіту української літератури?..” [7, с. 1]. Наслідки того ми й бачимо сьогодні: “Лицемірство, нечесність, зрадливість, кон’юнктурність, політичний цинізм і аморальний кар’єризм – ці та інші “свідчення” моральної деградації суспільства мають глибокі коріння. Особливо жорстокий удар по інтелектуальному потенціалу України був нанесений більшовиками з перших же посягань на владу і ця боротьба з елітою, з інтелігенцією не затухала протягом семи десятиліть” [7, с. 2].

Пошук засобів подолання тих негативних наслідків минулого, на глибоке переконання М. Жулинського, має початися негайно. Адже зволікати в цій життєвоважливій справі не можна – мова йде про майбутнє України, про майбутнє всієї нації. Харківське свято “Слобожанського Великодня”, на якому був присутній Жулинський, наштовхнуло його на міркування про шляхи подолання стагнації в культурній сфері суспільного життя. У нарисі “Найкраща форма боротьби – праця!” він, ділячись враженнями, не лише робить читачів своєрідними очевидцями тих заходів, які він відвідав, а й змушує їх

долучитися до роздумів про потребу розвитку національної культури: “Слобожанський Великдень” був величним і теплим. Весняне сонце викупувало гостей у розкоші тепла, програма – велика, різноманітна і неохопна – змушувала до шаленого ритму, а часу так мало! Ми всі сьогодні максималісти, нам усе подай відразу ж, а цей очікуваний і таємничий вільний ринок руйнує те, що не працює на прибуток, а зорієнтоване на благородну ідею національного відродження” [8, с. 6] Публіцист обстоює думку про те, що без розвитку національної культури, яка повинна повсякчасно пульсувати в органічному ритмі взаємодії зі світовою культурою, – суспільству не вдасться вийти на нову орбіту цивілізаційного розвитку, а порятунок культури немислимий без посилення інтелектуального потенціалу суспільства, його оновлення й розширеного відтворення. Думка Жулинського про пріоритетність розвитку культури в умовах нової Незалежної України була співзвучна з поглядами інших митців, що відгукнулися про свято “Слобожанського Великодня”. Зокрема, видатний майстер слова Олесь Гончар у зверненні до учасників свята закликав свій народ у нових історичних умовах активно стати на оборону української культури, “захистити душі свої від ганьби самоприниження, від залишків рабської проімперської психології, позбутися звички ходити в ярмі, вийти зі стану національного збайдужіння, рішуче звільнитися від усього того, що рік за роком брехнею й терором винищувало на цій прекрасній землі первородне українство, нівечило наші уявлення про світ, зумисно спотворюючи навіть образ самої нації та з віком заповідані нам найбільші скарби народу – його моральність та високу духовність” [1, с. 273]

На жаль, за роки незалежності України для інтенсивного розвитку культури так і не знайшлося економічно сприятливих часів, і вона чим далі, тим більше занепадає без уваги з боку влади, тим самим провокуючи кризи в інших галузях суспільного життя. Витрачання “культурного ядра” [9, с. 385], за словами М. Жулинського, призводить до деморалізації та самоінтоксикації суспільства, нація, і так не сконсолідована, ще більше духовно знесилюється, морально занепадає, втрачаючи такі дорогоцінні на сьогодні можливості до ривка вперед.

Особливо актуально звучать ці слова в Харкові, колишній столиці України, що була флагманом українізації ХХ століття. Сьогодні, у незалежній Україні, назріла потреба нової українізації, звільнення від ідеологічних тенет радянського минулого, піднесення на новий рівень української національної самосвідомості. А для харків’ян це – справа честі: “Хай пролунає клич Харкова! До нас усіх хай пролунає цей клич відкрити справжнє своє обличчя, на якому досі застигла зловісна гримаса тотальної міфологізації, обличчя, не приховане за ідеологічною маскою, обличчя відкритого демократичного суспільства” [7, с. 2].

І харків'яни, за словами Жулинського, із гідністю виконують цей обов'язок перед усією Україною.. Незважаючи на фінансові труднощі, на зловісні “привиди радянського минулого”, скарбниця української культури поповнюється новими надбаннями найвищого гатунку. У нарисі з промовистою назвою “Найкраща форма боротьби – праця!”, публіцист відзначає переможні успіхи харківського культурного життя: “Так, сьогодні працювати важко. Але треба. Це є найкраща і найефективніша форма боротьби за незалежну Україну. Чесна і самовіддана творчість, мистецькі наслідки якої продемонстрували у приміщенні ART-HOUS художники Микола Базиль, Петро Мось і Михайло Попов, є сьогодні відповіддю на багато запитань, які постали перед нашим суспільством. Так, із виданням української книги проблема їй, як весняному паросткові, потрібне тепло підтримки, особливий клімат сприяння. Але, попри те, що податкові морози гублять ці спалахи комерційних ініціатив, видавництва “Рада”, “Ореол”, “Фоліо” створили пристойні колекції своїх видань...” [8, с. 6]. Із глибокою повагою та подякою від імені всіх небайдужих до долі української культури публіцист згадує імена справжніх сучасних подвижників, що, попри несприятливу економічну ситуацію, культурно-мовні складнощі, активно й самовіддано працюють на харківській ниві освіти й культури. Серед них і невтомний автор-видавець української книги Ігор Михайлин, і голова Харківської організації Спілки письменників України Іван Перепеляк, і Римма Катаєва, що працює над перекладами творів поетів-дисидентів, і народний депутат Олексій Бережний, чийми зусиллями постала нова школа в с.Рокитному, й організатори “Слобожанського Великодня” Валерій Мещеряков та Олекса Марченко. М. Жулинський не просто перераховує імена культурних діячів, він майстерно двома-трьома влучними словами творить міні-портрет кожного з них, подаючи об'ємне, панорамне зображення культурного життя Харкова. Таким чином, прізвища конкретних осіб є не просто фактологічною складовою нарису, а формують своєрідний узагальнений образ людини, небайдужої до долі української культури.

Зміст нарисів, характер проблем, які вони висвітлюють, зумовлює й вибір конкретного кола реципієнтів, а саме інтелігенції, до якої звернена сугестивна інтенція автора, бо обов'язок інтелігенції, “інтелектуальної еліти нації” [9, с. 25], на думку публіциста, полягає в пробудженні почуття національної гідності, у формуванні історичної й політичної свідомості українців, у визначенні пріоритетних національних інтересів, у збереженні національної ідентичності та консолідації нації. Звернення до суспільства в особі конкретної аудиторії для вирішення окремих питань дійсності передбачене вже самої природою публіцистики, бо, за словами В. Ученової, “публіцистика – спосіб політичної дії на буденну свідомість та формування *масової свідомості* (виділення автора. – О.А.) в ім'я

політичної масової дії” [10, с. 35]. Адже проблема “непріоритетності” культури як сфери інвестицій та напряду розвитку багато в чому визначається не волею окремих осіб при владі, а настроями в суспільстві. Політики повсякчас відвертають увагу пересічних громадян від проблем культури важливішими та гострішими проблемами, збирають електоральні голоси обіцянками розв’язати “газові кризи”, вирішити “шахтарські питання”, подешевити продуктові кошики. Відбувається те, що Й. Лось назвав “медізацією політики – перетворенням її на спектакль, героями якого є певні політики” [11, 93]. У розмові з автором дослідження Микола Григорович висловлював своє занепокоєння цими політичними спекуляціями, що відбуваються в сучасних ЗМІ, зомбуванням людей політичними гаслами й перетворенням їх на знаряддя маніпуляцій: “Суспільство не повинно жити політикою. Люди повинні жити нормальним життям, а якщо жити, то жити культурою. Політика – це своєрідний наркотик, який збуджує, і люди сліпнуть від любові або від ненависті. Такими справами я займатись не хочу”[4].

Публіцист звертає увагу громадськості на той факт, що економічні проблеми в загальнополітичному дискурсі набувають характеру мотивацій відсування культури на периферію громадської думки. Хоча сама українська культура несе в собі потужний економічний потенціал, таїть величезні можливості нейтралізації шкідливих витрат економічного реформування та політичного життя суспільства. Сьогодні, за словами Жулинського, україністикою зацікавлюється все більше іноземних учених, усе більше закордонних фондів готові співпрацювати з українськими науковцями та митцями, все більше іноземних студентів бажає навчатися у вузах України. Тож при належному розвитку держава здатна отримувати неабиякі прибутки від культурної сфери, і тут нам, на думку публіциста, варто орієнтуватися на таку країну-“експортера освіти”, як Великобританія [12, с. 5]. Інвестиції в розвиток культури могли б стати життєдайною ін’єкцією для Української держави, і, перш за все, вивести з заціпеніння економічний сектор. Недаремно В. Шевчук, до авторитетної думки якого апелює Жулинський, зазначав: “Коли б наша держава була справді українською, то одним із першочергових завдань поставила б (і це конче треба, щоб вийти з колоніальних способів мислення народу нашому, а що вони й досі тверді, засвідчили останні вибори) розробку й видання принаймні 1000-томного корпусу пам’яток українського письменства. Тоді запрацювали б наші інститути філософії, історії, літератури, фольклору та етнографії, мовознавства, а тими книжками заповнилися б наші бібліотеки, витіснивши відтак колоніальну й тоталітарну літературу, не кажучи вже про приватні книгозбірні” [13, с. 13].

Український культурний продукт міг би стати об’єктом інтелектуального експорту на світовий ринок. Тому особливої

актуальності сьогодні набуває проблема освіти, виховання молодого покоління українців, підготовки висококваліфікованих працівників, насамперед, гуманітарної сфери. Носій споконвічних духовних цінностей народу, знавець української культури, історії, традицій – такими мають бути фахівці майбутнього. Схвально відгукнувся Жулинський про ідею безперервного навчання: “від недільної школи через гуманітарний ліцей до гуманітарного інституту – з великими “блоками” українознавства – культури, історії, мови, філософії” [8, с. 6], що її висунула доктор історичних наук, професор Катерина Астахова на круглому столі “Інтелектуальний потенціал Харківщини і формування національної еліти”.

“Слобожанський Великдень”, яким його побачив та репрезентував Микола Жулинський, довів, що попри різного роду складнощі, українська культура як запорука успішного розвитку держави, має сили та міцне історичне підґрунтя для відродження та рівноправної участі у творенні світового культурного комплексу. Незважаючи на мовні та культурні утиски тоталітарного режиму, на понівечену за роки панування радянської влади українську ментальність, на втрати української скарбниці духу, Харків був і залишається справжнім українським містом, українським за духом, за світовідчуттям. Світлим ліризмом і радісним захопленням сповнені заключні рядки нарису “Найкраща форма боротьби – праця!”: “Весняний, загорнутий у яскраву зелень Харків позаду. Але не віддалився він від нас, навпаки, наблизився до наших сердець, бо ми ще сильніше зріднилися з цим козацьким краєм, величавим містом, у якого горде, своєрідне українське обличчя. Вдячність і слава Харкову!” [8, с. 6].

Тож, за глибоким переконанням М. Жулинського, Україні та Харкову є куди розвиватися. Є потужний духовний потенціал, що його накопичили попередні покоління видатних митців-слобожанців, є живильна скарбниця української культури, яка здатна дати поштовх до відродження та вдосконалення економічного базису України, наснажити сьогоднішню генерацію інтелігенції та підвести Українську незалежну державу на новий щабель розвитку.

Література

1. Галич В.М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор : еволюція творчої майстерності : Монографія. – К. : Наук.думка, 2004. – 816 с. **2. Автомонов П.** Жанр переднього краю : Український нарис-портрет в роки дев’ятої п’ятирічки. – К. : Рад. письменник, 1976. – 211 с. **3. Публіцистика.** Масова комунікація : Медіа-енциклопедія. – К. : Академія Української Преси, Центр Вільної Преси, 2007. – 780 с. **4. Інтерв’ю** з Миколою Жулинським / Записала Антонова О. // Родинний архів **5. Літературознавчий** словник-довідник / Ред. Гром’як Р.Т., Ковалів Ю.І., та ін. – К : Академія,

1997. – 752с. **6. Ла Рош** Вальтер фон. Вступ до практичної журналістики : Навчальний посібник. – К. : Академія Української Преси, 2005. – 229 с. **7. Жулинський М.** Харків : “До кого твій клич?” // Вісті з України. – 1995. – № 12 – 13. – С. 1 – 2. **8. Жулинський М.** Найкраща форма боротьби – праця // Вісті з України. – 1995. – № 4 – 10 травня. – С. 6. **9. Жулинський М.** Заявити про себе культурою : Тези трибунні, позатрибунні, а також роздуми й сповіді за парадною завісою. – К. : Генеза, 2001. – 680 с. **10. Ученова В.В.** Гносеологические проблемы публицистики. – М. : Издательство московского университета, 1971. – 147 с. **11. Лось Й.** Публіцистика й тенденції розвитку світу. – Львів : Паїс, 2008. – 376 с. **12. Жулинський М.** Ми можемо більше заробити на іноземних студентах, ніж Росія на нафті // Україна молода. – 2008. – 28 червня. – С. 5. **13. Європеєць** з українським характером, або Чи інтелектуальна поезія Шевченка // Голос України. – 1998. – 15 травня. – С. 13.

The article is devoted to the analysis of essays of Mykola Zhulinsky about Kharkiv and holiday “Slobozhansky Easter”. Explained choice of genre form for successful realization of author’s communicative purpose. Outlined the basic problems and prospects of subsequent development of culture in the East region of Ukraine, on which a publicist pays attention in the essays.

УДК 070(047.1+047.53)

О.М. Бикова

РЕПОРТАЖ ІЗ ЕЛЕМЕНТАМИ ІНТЕРВ'Ю: ІННОВАЦІЯ В ЖАНРОУТВОРЕННІ

Будь-який журналістський задум здобуває втілення у формі відповідного жанру. У журналістиці під жанром прийнято розуміти “усталений тип твору, який склався історично і відзначається особливим способом освоєння життєвого матеріалу, характеризується чіткими ознаками структури” [1, с. 76]. Всі жанри журналістики зароджувались історично як результат довголітньої практики й причиною їх виникнення стала потреба різнобічного відтворення дійсності. Повторювані безліч разів форми подачі інформації усвідомлюються спочатку самими журналістами-практиками, а згодом і науковцями як більш-менш усталені, “канонічні”. Проте нам важливо зрозуміти, що жанри не є ні вічними, ні застиглими, ні раз і назавжди даними. Вони, зберігаючи певні основні жанрові ознаки, постійно змінюються й розвиваються, зазнають певних модифікацій.

Зміни в жанровій системі мас-медіа проявляються в тому, що сучасні журналісти відмовляються від традиційних видів журналістського тексту, виникають нові жанрові утворення (наприклад, журналістське розслідування), жанрові межі стають все більш розмитими. Елементи одних жанрів можуть проникати в інші, складніші за структурою, жанри. Це можна пояснити тим, що задля вирішення конкретного завдання журналісту необхідно звертатися до різних методів, які частіше застосовуються в інших жанрах. Видозміна завдання трансформує методи, їх практичне застосування. Взагалі взаємовідношення функції, предмету й методу рухомі, різноманітні й взаємообумовлені.

І, проте, кожен жанр у журналістській системі суверенний. Взаємодіючи з іншими жанрами, він диференціює середовище відображення й проявляє динаміку відносин між жанрами за своїми законами. М.М. Бахтін, говорячи про взаємодію жанрів, підкреслював характер впливу одних жанрів на інші: “Ніколи новий жанр, народжуючись на світ, не відміняє і не замінює тих жанрів, що вже існують. Будь-який новий жанр тільки доповнює старі, тільки розширює коло тих жанрів, що вже існують. Адже кожен жанр має свою переважну сферу буття, по відношенню до якої він незамінний...”

Але в той же час кожен істотний і значний жанр, одного разу з’явившись, впливає на систему старих жанрів: новий жанр робить старі жанри, так би мовити, свідомішими, він примушує їх краще усвідомити свої можливості і межі...” [2, с. 360]. Крім того, поява нового жанру впливає на взаємозв’язки між старими жанрами.

Так, останнім часом посилюється тенденція до змішування, до взаємопроникнення жанрів. Усе частіше на сторінках українських друкованих видань з’являються медіа форми, які є своєрідним злиттям традиційно чітко розмежованих жанрів. Сучасні газетні жанри, взаємопроникаючи один в одного, взаємозбагачуються й під впливом нових економічних, політичних і соціальних умов набувають нових рис.

Процес перегляду жанрових меж призвів до того, що часто складовою такого жанру новинної журналістики як репортаж, є інтерв’ю. Репортаж характеризується реальною структурою зображуваної події, але включення інтерв’ю й таке поєднання не руйнує стилістичної жанрової єдності, навпаки, саме елементи інтерв’ю надають репортажу більшої переконливості, роблять цей жанр динамічним, живим, цікавим для аудиторії.

Серед інформаційно-публіцистичних жанрів журналістики репортаж можна вважати одним із найбільш досліджених. У сучасному українському журналістикознавстві репортажу присвячено роботи таких дослідників – В. Здоровеги, І. Михайлина, В. Карпенка, М. Василенка. Актуальним репортаж є й у зарубіжному журналістикознавстві (праці З. Вайшенберга, В. фон Ла Роша, Ж-Д. Буше, Й. Бех-Карлсона, О. Тертичного, А. Колісниченка, М. Кіма). Теоретики журналістики по-

різному підходять до розгляду цього жанру, його особливостей. Та питання використання елементів інтерв'ю в сучасних українських репортажах залишається відкритим, що й зумовлює актуальність нашого дослідження.

Елементи інтерв'ю – неодмінний компонент у структурі багатьох сучасних репортажів. За допомогою інтерв'ю журналіст насамперед отримує необхідну інформацію; діалоги з людьми, учасниками подій, посилюють ефект достовірності – читач ніби на власні вуха чує живі голоси реальних людей. Детальні репліки персонажів надають матеріалу більшої динамічності, документальності.

Журналіст, який працює на місці події, може звернутись до компетентної особи, щоб та прокоментувала певне явище. Так, наприклад, журналістка газети “Експрес” Ірина Сиривко зацікавилася прийомами козацької боротьби, втіленими в танці гопака. Із цією метою вона відвідала школу бойового гопака й попросила вчителя Андрія Гачкевича пояснити, чи можна навчитися цього танцю, як оволодіти технікою та прийомами цього бойового мистецтва [3].

Отже, елементи інтерв'ю в репортажі використовуються як детальний коментар до певної події.

Також репортер може поцікавитися думками, враженнями, міркуваннями людей із приводу тієї чи іншої ситуації. Так, щоб з'ясувати, якими проблемами живуть кримські татари, що повернулися нещодавно в Україну, чи справді вони несуть загрозу стабільності й миру на Кримському півострові, кореспондентка газети “Експрес” побувала в Бахчисараї й поспілкувалась із його жителями: “ – Чого татари конфліктують з українцями? Що не можуть поділити? І чому молоді татари, які тут не народилися і ніколи тут не бували, приїжджають жити в Україну? – трохи різкувато допитуюся в діда Рустема....

– Що ти, дитино? А куди ж нам повертатися? Татари повертаються на землю своїх дідів! Чи ж винна молодь, що народилася на чужині? Чи ж то по добрій волі татари Крим покидали? Кожен хоче жити на своїй батьківщині! Хай би нікому не довелося зазнати, яка вона, та чужина, гірка. Старі татари повмирали, по всьому світу їхні могили розкидані. А тепер тавро “чужинець” – на дітях і внуках. І вони додому, на батьківщину повертаються, – Рустем зводить очі до сонця. Йому часто ставлять такі питання. Старому важко до них звикнути. Болить йому...

– А навіщо політикам міжнаціональну ворожнечу розпалювати? – щиро дивуюся.

– Як це навіщо? Земля! Знаєте, скільки лише в Бахчисараї заповідників продано? Історичне місто-заповідник – на паї під елітні забудови віддали!!! І не просто віддали, а за хабарі великі. Запитайте у простого українця-бахчисарайця, чи може він мріяти, що йому пай під забудову дадуть” [4, с. 14].

Використання елементів інтерв'ю в структурі репортажу дає можливість позбутися суб'єктивності в подачі інформації. Адже, одна

справа, коли певне повідомлення “звучить” із вуст журналіста (виражається його суб’єктивне враження від побаченого), а інша справа, коли ті чи інші факти підкріплюються чієюсь неупередженою думкою. Таким чином, читачі уже можуть не сумніватися в правдивості викладеного матеріалу.

До прикладу, у журналі “Український тиждень” було опубліковано репортаж журналістки Наталки Васютин “Жага помсти” [5]. У ньому авторка описує ситуацію в Грузії, яка оговтується після набігу армії Російської Федерації й поступово повертається до нормального життя. Поспілкувавшись із грузинами, журналістка дійшла висновку, що вони ображаються на сусідню країну: “Я раніше була проросійськи налаштована, – розповідає Рузанна, етнічна вірменка, котра все життя прожила в Тбілісі. – Зараз я не можу дивитися російське телебачення, не можу чути ту брехню, яку вони про нас говорять. Я ображена навіть на своїх родичів, які живуть в Росії. Вони нам телефонують і запитують, яка в нас погода в той час, коли нас уже другий день поспіль бомблять. Я живу якраз поблизу радіостанції, яку розбомбили вщент у перші дні війни. Я їм кажу, що в нас війна, а вони не вірять, бо в них по телевізору показують Цхінвалі й усе... Але найгірше, що вони й не збираються нам повертати наші, споконвічно грузинські землі. Після цього навіть до мене, раніше проросійської людини, прийшло розуміння, що Росія – наш ворог, а не друг”, – резюмує Рузанна. Капітан Леван Джапарідзе, командир грузинського миротворчого корпусу, що в дні грузинсько-російської війни повернувся з Іраку, описує свою образу на осетинів і росіян більш образно. “Це все одно, що до вас прийшов хтось чужий і попросився переночувати, а потім залишився жити... Я, як грузин, не можу такого пробачити. Якщо наша влада відмовиться від цих земель і не буде за них боротися – мені залишиться тільки одне: звільнитися з армії й уже просто як цивільний піти й помститися”, – говорить Леван.

Його колега, грузинський офіцер, який відмовився від публікування свого імені, впевнений, що для помсти йому звільнитися з армії не доведеться: “От наша армія за рік стане на ноги, ми приєднаємося до НАТО й тоді відіб’ємо й наші села, й Кодорську ущелину, й Абхазію та Південну Осетію” [5, с. 42].

Як влучно зауважує російський теоретик журналістики М. Кім, “присутність у репортажі чужих голосів створює ефект поліфонії, тобто багатоголосся. Цей ефект посилюється, якщо журналіст спілкується з учасниками події, які мають різні точки зору на певне явище” [6, с. 95].

Елементи інтерв’ю в структурі репортажу використовуються і як спосіб “оживити” репортаж за допомогою дотепних і несподіваних рішень, оригінального трактування фактів. Як правило, таке інтерв’ю властиве серйозним матеріалам, щоб ввести аудиторію у відносно легко декодовані умови й різноманітну систему образів.

Міні-діалоги в структурі репортажу можуть слугувати і засобом характеристики головного персонажу. Так, прочитавши розмову журналістки “Українського тижня” Наталки Васютин з російським “миротворцем” – капітаном Сашею в репортажі “Українці нам більше не брати”, можна зі слів капітана уявити собі його культурний рівень, моральні якості, а також його ставлення до інших людей: “ – А как ваши солдаты к грузинам относятся? (слова журналістки – О.Б.)

– Грузины еще ничего, а вот осетины. Не люди, а скоты какие-то. Пару дней назад был в Цхинвали. Представляешь, там до сих пор ничего не убрано. Мусор, холодильники валяются. Спрашиваю одного: “Ты в этом дворе живешь?”. – “Да”. – “А че не уберете весь этот хлам?”. А он мне с наглой рожей такой отвечает: “Вот приедет русское МЧС – пусть и убирает”. Ты прикинь, мы им страну отвоевали и подарили, а он считает, что мы еще за ним и его дерьмо подбирать должны. А по большому счету, что осетины, что грузины нам нахер не нужны. У нас своего быдла полно. И то, что у этих черномазых наши паспорта есть, еще ничего не значит. Кто ж их таких в Россию пустит.

– А не страшно вам – за пару метров грузинская военная база, да и люди там на вас сейчас очень злые?

– Да пусть только попробуют. Я ж как воюю, знаешь? Меня голыми руками не возьмешь. Я накачу стакан водки, возьму автомат, и пусть только сунутся” [7, с. 41].

Крім того, форма діалогу полегшує сприймання інформації.

Та, незважаючи на те, що елементи інтерв’ю надають репортажу правдоподібності, збагачують його новим звучанням, зловживання прямою мовою призводить до жанрової деформації репортажу. Адже мета репортажу – “динамічно, з документальною точністю, яскраво й емоційно відтворити картини дійсності у їх розвитку” [8, с. 172], а не охарактеризувати головних героїв за допомогою їхніх мовленнєвих особливостей (як це часто буває в художніх творах); підтвердити і засвідчити факти словами персонажів, а не цікавитись їхніми думками. Саме тому журналістам не можна зловживати цим способом впровадження чужої мови в тканину авторської оповіді, адже, розгорнуте інтерв’ю в структурі репортажу, як і їх надмірна кількість, деформують жанр. У кожному конкретному випадку репортерам треба шукати найбільш прийнятні способи використання елементів інтерв’ю в структурі репортажу, щоб створити ефект присутності, зробити матеріал живим, динамічним, цікавим.

Література

1. Григораш Д.С. Журналістика у термінах і виразах. – Л. : Вища школа, 1974. – 293 с. **2. Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. – М. : “Советский писатель”, 1963. – 364 с. **3. Сиривко І.** Лицарі Бога // Експрес. – 2006. – 9 – 10 грудня. – С. 8. **4. Мартинець С.** Чужі // Експрес. – 2005. – 19 – 26 травня. – С. 14. **5. Васютин Н.** Жага

помсти // Український тиждень. – 2008. – 12 – 18 вересня. – С. 42.
6. Ким М.Н. Репортаж : технология жанра : Учебное пособие. – Санкт-Петербург : Изд-во Михайлова В.А., 2005. – 224 с. **7. Васютин Н.** “Українці нам більше не брати” // Український тиждень. – 2008. – 12 – 18 вересня. – С. 38 – 41. **8. Здоровага В.Й.** Теорія і методика журналістської творчості. – Л. : ПАІС, 2004. – 268 с.

The article deals with the problem of genre features of reporting with the elements of interview. The author shows, that elements of interview of the give reporting of greater persuasiveness, objectivity, but, at the same time, attention applies on te, that abuse of interview in the structure of reporting results in deformation of genre.

УДК 070:821.161.2 – 92.09

В.М. Галич

КОЛОНКА ЯК ЖАНР

Часи насадження політичних доктрин безповоротно відійшли у минуле. Українські мас-медіа перебувають у пошуку нових форм подання інформації та впливу на громадську думку. Усе частіше, розгортаючи газету чи відкриваючи журнал, читач має змогу ознайомитися з оригінальними текстами, що в лаконічній формі репрезентують відгук редакційного колективу або ж відомої особи на ту чи іншу насущну проблему, допомагають йому сформуванню власну оцінку актуальних подій, обрати тип суспільної поведінки. Якісно новий жанр, покликаний до життя запитом доби та масової аудиторії, шляхом модифікації відомих жанрових форм усе впевненіше стверджує себе на ниві української журналістики.

Новітнє жанроутворення не пройшло повз увагу як теоретиків у галузі медіадосліджень, так і журналістів-практиків, які об'єднали свої зусилля в прагненні дати наукову дефініцію цьому новотвору, мотивувати його доцільність, поділитися творчим досвідом [1; 2; 3]. Наукове вивчення жанру, що сьогодні народжується, стверджується, перебуває на етапі його осмислення. Проте будь-яке явище навіть у зародковому стані потребує вивчення з тим, щоб прогнозувати шляхи його розвитку, спрямувати їх у річище акумуляції світового досвіду та продовження й оновлення національних традицій. Усім вище зазначеним пояснюється *актуальність* заявленої в заголовку статті проблеми.

Об'єктом розвідки стали журналістські тексти, що належать до жанру колонки (редакційної, авторської), уміщені в книжці “Авторська колонка” (К., 2007) та в періодиці останніх років – газеті світської хроніки “Бульвар Гордона” й часописах “Тиждень” і “Сучасність”. До її

завдань уходить: з'ясування питань жанрової специфіки колонки, її місця в системі журналістських жанрів та аналіз жанрових різновидів.

Сучасні колонки генетично пов'язані з жанром передової статті – незмінним атрибутом преси радянської доби. Її відзначали “заклична, менторська стилістика” “публіцистичність, яскраво визначені політичні орієнтири” [2, с. 189], повна чи майже повна відсутність авторського “я” [4, с. 103] й обов'язкова публікація на першій шпальті. Як указує дослідник сучасних інформаційних та аналітичних жанрів М. Василенко, “за часів тоталітарної системи передова стаття могла бути і часто виконувала функції методичної розробки, кваліфікованого порадника, міні-довідника, за яким партійний пропагандист готувався до виступу” [2, с. 189].

З проголошенням незалежності України і ствердженням орієнтирів на демократичне й плюралістичне суспільство відпала потреба в існуванні такого авторитарного жанру – він став здобутком історії журналістики, адже змінилися стереотипи мислення авторів передовиці та її читачів. У чистому вияві цей жанр як квінтесенцію думки редакції або ідей інвестора нині можна зустріти лише в партійних виданнях (“Товариш”, “Комуніст”, “Слово Батьківщини”).

Передова стаття, покликана висловлювати редакційну політику, сьогодні невпізнанно змінилася. Трансформації цього жанру помітні в назві, обсязі, змісті, формі, місцезнаходженні та функціях. У системі журналістських форм відгуку на події дня вона перемістилася з групи жанрів аналітичного роду й, оновившись, посіла надійне місце серед жанрів публіцистичного роду, орієнтуючись на читача з ускладненим нешаблонним “постмодерним” мисленням. На першій шпальті сьогодні редакційну статтю можна знайти в столичній газеті “Дзеркало тижня”, журналах “Тиждень” “Сучасність” представлені в рубриках “Колонка редактора”, “Тема номера”, “Особиста думка”. У газетах “Сьогодні”, “Газета по-українськи”, “Вечірній Київ”, “Бульвар Гордона” вона перемістилася на інші сторінки видання й подається в постійних рубриках “Шпальта редактора”, “Погляд зі столиці”, “От первого лица”, де в стислій та виразній формі поряд з головним редактором мають право прокоментувати суспільно-вагомні події й інші працівники редакції та відомі люди – громадські діячі, фахівці з різних галузей знань, письменники.

Спостерігається зменшення обсягу редакторської статті: у пошуках форм актуального впливу друкованого слова як на мислення окремого індивіда чи соціальної групи людей, так і на масову свідомість журналісти все частіше використовують такі жанрові її різновиди, як редакторська шпальта (або колонка редактора), авторська колонка, бліц-коментар новини чи події кількома працівниками редакційного колективу, науковцями, політиками. М. Василенко згадує ще й таку форму модифікованої передової статті, як інтерв'ю-монолог, що продуктивно виявляє себе тоді, “коли думка, яку прагне висловити

редакція на першій-другій сторінках свого видання, – надто смілива чи ортодоксальна, керівництво газети воліє звернутися до читачів, “підганяючи” їх судження під концепцію видання” [3, с. 24].

Імідж періодичного видання знаходиться в прямій залежності від рівня авторитету й освіченості авторів колонок, їх прогресивного мислення й комунікативної компетенції, мовної культури й майстерності, психологічного впливу на реципієнта.

Крім того, на всебічно обізнаного запрошеного автора ще й негласно покладаються обов’язки експерта, “громадського наглядча” за рівнем об’єктивності оцінок подій.

Появу таких жанрів, як коментар редактора, колонка редактора та авторський коментар, авторська колонка можна мотивувати ще й психологічними факторами, зокрема особливостями ментальності українського читача, якому дуже важливо, на відміну від зарубіжного – західного чи північноамериканського – реципієнта, дізнатися про авторську характеристику відображених подій, щоб порівняти з власною або ж сформулювати свою шкалу оцінок.

Ми побачили, що тип, концепція, творча стратегія періодичних видань відбиваються на специфіці редакторських і авторських коментарів та колонок.

Так, порівняно недавно створений громадсько-політичний, інформаційно-аналітичний часопис “Тижень” усе впевненіше завойовує авторитет читацької аудиторії високою культурою подачі текстової та зображальної інформації (фото, колаж, графіка, карикатура). Це помітно й у підготовці авторських колонок. Вони поступилися місцем на першій шпальті рубриці “Карикатура тижня” й незмінно подаються на другій сторінці перед змістом у рубриці “Особиста думка” під колоритними заголовками. Обсяг – одна повна сторінка, розбита на три колонки. Обов’язковими атрибутами подачі тексту цього жанру є вміщення кольорового портрета автора в лівому куті перед назвою. Під нею фіксуються його особове ім’я та прізвище з указівкою на посаду. Початок тексту варіюється: в окремих номерах тижневика виділяється перша літера тексту розміром штифта та кольором. У змісті трьома різними шрифтами подаються: назва рубрики, заголовок та підзаголовок, наприклад: “Авторська колонка Анатолія Стреляного” [7].

У цьому жанрі в чотирьох проаналізованих нами номерах виступили: директор Інституту релігії і суспільства Львівської богословської академії Мирослав Маринович (“Розійтися, щоб об’єднатися”, 2008, 1 – 7 серп.), головний редактор Роман Кульчинський (“Втрачена нагода”, 2008, 8 – 14 серп.), публіцист Анатолій Стреляний (“Нам своє робить”, 2008, 5 – 11 верес.), шеф-редактор Юрій Макаров (“Після 8/09”, 2008, 19 – 25 серп.).

За композиційною структурою, фактологічною основою, злободенністю змісту (порушення проблем об’єднання українського православ’я та культурного відродження України, роздум про стан

української періодики на медіа-ринку та конфлікти редакційних колективів з власниками видавничих холдингів, відгук на події в Грузії 8 серпня та аналіз їх оцінок у ЗМІ), мовно-стилістичним оформленням та суб'єктивністю оцінок зазначені вище авторські колонки “Тижня” тяжіють до публіцистичної проблемної статті.

Крім того, колонки Юрія Макарова та Анатолія Стреляного відзначають іронічний тон мовлення поєднаний з різким викриттям зображуваного й гострим осміянням та глумлінням.

Схожими до вище названих є й колонки редактора, що недавно з'явилися в журналі “Сучасність”, які теж друкуються на початку кожного номера часопису. Їх автор – головний редактор журналу Віктор Мороз. Проте, на відміну від авторських колонок “Тижня”, вони за обсягом більші, займають 2 – 2,5 сторінки, й у відповідності із стандартом видання подаються з графічним портретом автора та лаконічною фіксацією головного змісту твору в ліді, ілюструються художньою графікою [9, с. 10].

А в “Газеті по-українськи” авторські колонки почали друкуватися з 2005 року, але розміщені вони на останній сторінці. Часопис має постійних колумністів (від англ. *column* – колонка) Віталія Жежеру та Світлану Пиркало, Андрія Бондаря та Миколу Рябчука.

За два роки, з 2005 по 2007 рік, опубліковано 400 колонок: 192 твори ввійшли до окремого збірника “Авторська колонка” (К., 2007). Ця книжка цікава тим, що її автори не лише поділилися творчим набутком з читачем, але й спробували теоретично узагальнити свій досвід у маленьких передмовах. І хоча в них не наводиться чіткої дефініції поняття “авторська колонка”, яка б відображала багатоаспектну її характеристику, все ж спробуємо з посиланням на коментар авторів специфічних рис цього жанру створити його науковий “портрет”. У передмові до збірки зазначається, що авторська колонка – це невеликий текст обсягом від 1600 до 1800 знаків. Андрій Бондар наголошує на труднощах лаконічного письма: “Часто-густо я зупиняюсь, навіть не встигаючи розігнатися”; “Колонки для “ГПУ” неймовірно дисциплінують. Це не просто дотримання принципу “нічого зайвого”. Іноді не встигаєш сказати й обов'язкового” [1, с. 125].

У пошуках стислого й образного слова, щоб були “прописаними” й “кожен маленький нюансик, дигресія, бічна стежка історії” [1, с. 125], автори колонок передусім використовують творчий досвід не стільки журналістський, скільки представників красного письменства. Під пером колумніста “коротка, наче постріл колонка неминуче перетворюється на анекдот, експресію, замальовку, притчу” [1, с. 125].

Автори колонок “Газети по-українськи” намагаються осмислити жанрову природу цих творів. Коли в них “автор розповідає історію, що трапилася з ним або свідком якої він був. Ця історія зачепила його за живе. Відкрила щось таке, чого він досі не помічав. І автор ділиться тим своїм відкриттям із читачами”, то, на наш погляд, перед нами текст,

створений на переплетенні такого мемуарного жанру, як щоденник, та епічного жанру новели. Треба відзначити, що більшість колонок, уміщених до збірника, саме такі. Обрана дифузійна форма допомагає колумністам бути відвертими настільки, що “не завжди буваєш навіть із собою”, створити “невеликий текст – шматочок максимально можливої ширості” [1, с. 3].

Творче поєднання жанрових форм дає змогу авторам колонок мати “так багато свободи думки” [1, с. 125]. “Мушу зізнатись, – пише Анатолій Бондар, – що в жодному іншому газетному жанрі я ніколи не відчував так багато простору для маневрів... Колонка в “ГПУ” – це чи не єдине в українських медіях місце, де, розкриваючись не боїшся почуватися незахищеним. Де не боїшся бути до кінця щирим” [1, с. 125].

Світлана Пиркало, продюсер на Українській службі Бі-Бі-Сі в Лондоні, авторка двох книжок художніх творів, пише колонки у формі листів до куми, що чи то за художньою фікцією, чи то й справді проживає в Києві.

Письменник Микола Рябчук набутий “творчий досвід експлуатує в різних жанрах” [1, с. 179]. Свої колонки він вважає есеїстикою, яка об’єднує усі жанри і від якої, либонь, найкоротший шлях до найвитонченішого жанру – “мовчання” [1, с. 175]. Під “мовчанням”, очевидно, розуміється “дописування” твору реципієнтом на основі його міркувань над прочитаним.

Назви колонок: “Кинути стрельку”, “Соловей лета”, “Кінь-тюпачок”, “Штани і галстук” (В. Жежера); “Всемогутня галушка”, “Фіг вам”, Ісус і туфлі” (С. Пиркало); “З кавою і без”, “Слони-дворняги”, “Цибулевий суп”, (А. Бондар); “Вова”, “Наливай-поливай”, “Раша-гудбай” (М. Рябчук) навряд чи здатні озвучити публіцистичний зміст, проте кожна із розказаних історій якимсь чином налаштовує читача на роздуми про вічне: рідну мову, людські чесноти, українську культуру, любов до братів менших та ін. Авторські колонки “Газети по-українськи”, які обвіяні добрим гумором й нагадують то анекдот, то притчу, то новелу, то есе, привабливі тим, що в надмірно політизованому світі на сторінках часто досить агресивних ЗМІ реципієнт, переконавшись у чудодійній силі добродійного сміху, може знайти схованку для своєї душі, поринувши у світ прочитаного сам-на-сам.

Упродовж багатьох років у газеті “Бульвар”/ “Бульвар Гордона” автором колонки, що подається на четвертій шпальті видання, виступає член редакційної ради російськомовного щотижневика світської хроніки український письменник-шістдесятник Віталій Коротич. Стисло твори цього жанру можна охарактеризувати так: “Серйозні розмови в не дуже серйозній газеті”. Не дивлячись на тип видання, автору лаконічних текстів, уміщених у постійній рубриці “Від першої особи” вдається порушувати актуальні проблеми сьогодення, надаючи їм загальнолюдського та національного звучання. В одній із останніх новорічних програм “Маю честь запросити” (січень, 2009) у діалозі з

Яном Табачником письменник відзначив, що вірші може писати лише українською, тим самим наголосив, що потаємний та інтимний світ у змозі висловити мовою народу, у духовно-культурному середовищі якого сформувався як особистість – митець, літератор. Проте й у невеликих творах, поданих у “Бульварі Гордона” під різними заголовками, автор виявив спромогу багатогранно розкрити свій внутрішній світ, відтворюючи реалії життя українського народу як буття людства. Цьому сприяли сповнена філософської мудрості особистість письменника, який з вершини життєвого та літературного досвіду має що сказати масовій аудиторії, майстерно обравши для своєї розмови форму есе – вільного й невимушеного трактування заявленої проблеми як імпресіоністичного згустку авторського чуття і думки. Відчувається, що Віталій Коротич пише свої колонки-есе із задоволенням, одержуючи втіху від можливості висловитися.

Суб’єктивне авторське “я”, котрому притаманні ліричність, та укладене в іронічну форму споглядання світу, пронизують усю структуру творів: від заголовків і механізму добору й компоновання фактів та “переодягання” їх у шати образу до моделювання композиції й подачі фотографії митця. Так, твори, у яких домінує іронічно-філософський колорит оповіді, що видно навіть із заголовків (“Світ, сповнений фантазіями”, “Рахуйте ваші грошики!”, “Посміхайтесь назло ворогам”) супроводжують світлини із зображенням усміхненого автора з хитринкою в очах, одягненого в білу сорочку з незастебнутим комірцем, а тексти з перевагою філософсько-іронічного тону (“Загального раю не буває”, “Не все у світі одноразове”, “Круги своя”) ілюструються зображенням письменника в сірому піджаці, чорному пуловері із злегка примруженими очима та стуленими губами, що передають момент мовлення.

“Посміхайтесь назло ворогам!” [11, с. 4], – радить письменник українцям, маючи на увазі всі нинішні соціальні труднощі-негаразди. Його думка вільно переміщається в часо-просторі культурного й соціального середовища України та інших держав Європи.

Задум автора – підбадьорити читачів, уселити в їхні душі світлу надію й оптимізм – реалізується через ретельне опрацювання початку твору – спогад про відвідини в Празі могили письменника-емігранта минулого сторіччя Аркадія Аверченка, “життєлюба й сатирика в сумні часи” [1, с. 4]. Віталій Коротич знаходить різноманітні форми невимушеного виховання культури суспільної поведінки. Так, характеристику масової аудиторії А. Аверченком, котрий “поважав співбесідників й читачів, які уміють мислити самостійно, не любив тих, кого називав “оптовими людьми”, тобто публіку, що деградувала в натовп”, автор колонки ніби прагне примірити на сучасного реципієнта, застерегти його від перетворення в оптову масу під тягарем життєвих незгод та втрати здатності мислити самостійно.

Цій же меті підпорядковане й нанизування історичних, літературно-естетичних фактів, представлених іменами культурних і державних діячів, різних народів і різних епох, які шляхом оперативної актуалізації асоціативного мислення реципієнта доносять до нього думку про здатність світу сміятися в найупослідженіші часи, у гуморі, іронії, сарказмі черпати енергію для виживання. Твори Рабле й Бокаччо, саркастичні проповіді Лютера, живопис Брейгеля, веселі коментарі у виступах Вінстона Черчеля демонструють прагнення Європи до змін, що “переплелосся з почуттям гумору, без якого було б не можливо вижити” [11, с. 4]. Великий Григорій Сковорода, “відчайдушний лист запорожців правителю могутньої супердержави”, “іронія останнього кошового Січі Петра Калнишевського, сарказм Кобзаря, посмішка Миколи Гоголя”, веселуни із сумною долею – одесит Саша Чорний та волинянка Надія Теффі, котрі народилися в Україні, а поховані у Франції, репрезентують уроки гідності та самоповаги й “вимогливо поглядають на нас крізь шари часу, намагаючись зрозуміти, чому ми так часто забуваємо”, що “почуття гумору – велика якість, яку в Україні неможна губити ніколи. Тим більше, що з нас це почуття вибивали, випалювали, видавлювали протягом століть, і якщо воно вціліло всупереч усьому, то передусім як знак здатності нації до відродження” [11, с. 4].

Оповідь Коротича-колумніста перемежована красномовними сентенціями, що перегукуються з крилатими висловами або ж самі здатні стати афоризмами: “Людство, усміхаючись прощається з минулим”, “Важку сучасність теж зручніше здолати, коли ставишся до неї з іронією”, “Почуття гумору – це ж не вміння смішити, а здатність гідно протистояти будь-якій біді” [11, с. 4].

Згадуючи про трагічні сторінки в історії вітчизняної культури, автор найбільшого емоційного загострення надає кінцівці колонки, яка у відповідності з логікою викладу змісту виконує роль висновку, канонізованого в структурі твору цього жанру: “Відсидів у сталінських таборах Остап Вишня, застрелився саркастичний оптиміст Микола Хвильовий. Усі вони заповідали нам вистраждане знання: душі народу, що посміхається назло ворогам, на загрожує задуха, а почуття гумору рятівне, як ковток кисню!” [11, с. 4].

“Рахуйте ваші грошики!” [12, с. 4], – звертається В. Коротич у колонці з такою ж назвою до читачів “Бульвара Гордона” у час економічної та банкової кризи. Дехто з них відмахнеться, поглянувши на заголовок колонки, мовляв, не час сміятися, але виграє той, хто, познайомившись із змістом цього есеїстичного твору, візьме урок громадянської сміливості та пройде своєрідний економічний практикум. Звертаючись до зіставлення суспільної поведінки в умовах фінансової кризи пересічних американців, переконаних у тому, що держава служить їм, а не навпаки, та нинішніх українців, письменник доходить висновку про економічну безграмотність українських громадян, які дозволяють безгосподарне проплачування чергових та позачергових виборів, не

задумуючись про те, що за мільйони потрачених гривень могли б бути відкриті школи, лікарні, дитячі садочки, не розуміють того, що “бюджет – це їх гроші, видані під звіт державі” [12, с. 4], не усвідомлюють злочинності викидання в обіг так званих величезних багатомільйонних страхових сум.

Аналіз зазначеного твору дає підстави стверджувати ще одну специфічну жанрову рису колонки, автором якої є письменник, – автобіографічний синерген – наявність мемуарних елементів (представлених, як правило, словами: “Я згадав про це...”), змалювання життєвих ситуацій, свідком яких був автор (“Мені довелося в електричці спостерігати беззмістовний діалог...”) тощо. Зрозуміло, що особисті переживання автора, привідкриваючи сторінки його біографії, можуть бути цікавими для масової аудиторії лише тоді, коли він є людиною відомою й авторитетною.

Особливо довірливим тоном підкупляють слова кінцівки-висновку цього твору: “Ми обов’язково навчимося рахувати грошки, я переконаний. Тільки скоріше б...” [12, с. 4].

Як бачимо, зміст архіважливої проблеми, порушеної автором, укладається у форму інтимної розмови, яка провокує читача вступити з ним у динамічний діалог.

“Загального раю не буває”, – саркастично заявляє В. Коротич у наступній колонці, виносячи цю концептуальну фразу до заголовка [13, с. 4]. Автор, звертаючись до історичних фактів стародавнього Риму й Київської Русі, карколомного 1917 р. та хрущовських 60-х рр., коментуючи листи читачів, доводить думку про те, що кожна революція – це, власне, “процес перерозподілу суспільства”, “поділ трофеїв” переможцями. Письменника дивує, що “люди люблять обговорювати життя держави, усуваючись від відповідальності за неї і вимагаючи від держави лише справедливого розподілу”. Проте В. Коротич переконаний: “рівність виборюється, а не одержується в подарунок, і загального раю не буває. Усе треба завойовувати”, “не буває легких часів і “переворотів”, що несуть благо” [13, с. 4].

Інші моральні цінності пропагуються в колонках “Круги своя” [14] та “Не все у світі одноразове” [15]. Очевидно, споглядання картин нелегкого, а то й ганебного життя сучасного українства – сповідання принципів кумівства та наближених до себе (“круги своя”) у політичному світі, розпорошення українського цвіту у світі та насадження ідей безпам’ятства, мотивованих глобалізаційними процесами – спонукали митця з позиції нового часу й великого життєвого досвіду поглянути оком строгого рецензента на недалеке радянське минуле 60-х рр. і нинішнє життя та американське буття, стереотипи якого нині так активно пропагуються.

У колонці “Круги своя” іронічно оцінюються негласні закони “свого кола”, де панували постулати не оспіваного в колишньому СРСР “високого братства”, а “дружніх стосунків”, що формувалися для

повсякденного виживання або заробітку – всупереч законам і державній політиці. Відвертість автора й довірливий тон оповіді налаштовують реципієнта на діалог з ним та відшукування аналогій у сучасному житті: “Гра нібито та ж...”. В. Коротич не лишає читача в такому розпачливому стані. Йому віриться, що сьогодні “брехня не стане ні політикою, ні умовою виживання” [14, с. 4].

Цікаво побудована й змістова структура колонки “Не все в світі одноразове” [15]. Спочатку спонтанно нанизуються перемежовані реченнями спогади автора про перебування в Америці, що виконують роль образних контраргументів до тези-висновку повчального характеру. Явища масової еміграції народів у сучасному світі спонукали письменника до роздумів. Парадоксальність його мислення виявляє себе на рівні композиції й змісту твору, таким же є і його початок, побудований на зіставленні “привиду комунізму” Маркса й Енгельса із переміщенням по Європі багатомільйонного натовпу людей у надії знайти роботу й житло. “Пошук нового дому – давня й загальна традиція”, – констатує автор. На підтвердження цієї тези він наводить багато фактів про щасливих бездомних американців, а серед них і такі: у 1967 році 37 млн. американських громадян змінили місце проживання, а пересічний мешканець США змінює за своє життя від 20-ти до 50-ти адрес. “Одноразовий світ” заокеанських друзів письменника привабливий, на його думку, тим, що дає можливість пошуку “місця, де можна реалізувати себе цікавіше та яскравіше. Ніякої прив’язки до рідного дому, хранителя історії поколінь...” [15, с. 4].

Щоб українському читачеві було більш зрозумілим благо мандрівного життя, письменник таку поведінку американців пояснює їх прагматизмом та особливостями характеру: “Люди живуть в режимі пошуку, вони більш прив’язані до своєї професії, ніж до місця її застосування. Передусім вони хочуть реалізувати свої вміння, краще облаштувати власне життя, потім облаштовують дім...” [15, с. 4].

На підтвердження думки про переваги кочівництва, коли формується “одноразовий світ”, з автомобілями, житлом і посудом на кілька років, з повною відсутністю “вічних речей” і навіть уявлень про них” [15, с. 4]. Автор наводить розповідь про звичні в Америці “ярд сейли” – дворові розпродажі, де можна все дешево продати й придбати. Допитливий читач, вихований на загальнолюдських ідеалах “рідного дому” як символу пам’яті роду, спадкоємності поколінь, любові до рідної землі, який давно вже подумки вступив у суперечку з авторськими аргументами на користь “одноразового світу”, може дійти до парадоксального висновку: привід комунізму вже прийшов і до Європи, і до Америки, адже все, що так легко перепродується й перекупляється сприймається як спільне, що й відповідає утопічним уявленням про комунізм, коли все: і речі, і одяг, і жінки, і діти є спільними.

Те, що здається, на перший погляд, нелогічним і суперечливим здоровому глуздові (риторика схвалення відриву людини від коренів

роду, удавана нечітка позиція автора й парадоксальність його мислення, коли так майстерно сконструйована система аргументів несподівано перетворюється в контраргументи), приховує важливу думку про згубність “одноразового світу”, яку автор висловив у самому кінці твору: “Так важливо вчасно зрозуміти, що не все в світі одноразове, хоча ми з вами живемо лише один раз”[15, с. 4] .

Отже, розгляд жанру колонки в системі модифікованих форм передової статті дав нам можливість з’ясувати його специфічні ознаки та функції. Інтегруючим чинником оптимізації внутрішніх та зовнішніх характеристик колонки виступає їх публіцистичний зміст. Авторська колонка письменника виділяється з-поміж усіх інших складним переплетенням жанрових форм, афористичністю мовлення, повчальним характером, іронічним змістом, парадоксальністю оцінок фактів, інтертекстуальністю, ускладненим виявом авторського “я” та форм нарративу. Ораторський пафос та пропагандистський зміст передової статті в авторській колонці змінилися на довірливий тон пастора та проповідника.

Література

1. **Авторська** колонка. Збірка / Жежера В.; Пиркало С. ; Бондар А. ; Рябчик М. – К. : Нора-Друк, 2007. – 208 с.
2. **Василенко М.К.** Динаміка розвитку інформаційних та аналітичних жанрів в українській пресі : Монографія / Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка. – К., 2006. – 36 с.
3. **Василенко М.К.** Динаміка розвитку інформаційних та аналітичних жанрів в українській пресі : Автореф. ... докт. філол. н. – 10.01.08 – журналістика / Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка. – К., 2007. – 236 с.
4. **Вакуров В.Н.,** Кохтев Н.Н., Солганик Г.Я. Стилистика газетних жанров. – М. : Высш. школа, 1978. – 280 с.
5. **Мартинович М.** Розійтися, щоб об’єднатися // Тиждень. – 2008. – 1 – 7 серп. – С. 2.
6. **Кульчинський Р.** Втрачена нагода // Тиждень. – 2008. – 8 – 14 серп. – С. 2.
7. **Стреляний А.** “Нам своє робить” // Тиждень. – 2008. – 5 – 8 верес. – С. 2.
8. **Макаров Ю.** Після 8/09 // Тиждень. – 2008. – 19 – 25 верес. – С. 2.
9. **Мороз В.** Тож у чому правда, брате? // Сучасність. – 2008. – № 9. – С. 3 – 5.
10. **Мороз В.** Свобода як принцип // Сучасність. – 2008. – № 10. – С. 3 – 5.
11. **Коротич В.** Улыбайтесь назло врагам // Бульвар Гордона, 2007. – № 47 (135). – С. 4.
12. **Коротич В.** Читайте ваши деньги! // Бульвар Гордона, 2008. – декабрь. – № 48 (188). – С. 4.
13. **Коротич В.** Всеобщего рая не бывает // Бульвар Гордона, 2007. – июль. – № 29 (117). – С. 4.
14. **Коротич В.** Круги своя // Бульвар Гордона, 2007. – февраль. – № 6 (94). – С. 4.
15. **Коротич В.** Не все в мире одноразово // Бульвар Гордона.– 2007. – май. – № 20 (108). – С. 4 – 15.

In the article genre particularities of column on the level of form and content are being studied, factors which cause the column modification are

being pointed out, publicistic pathos of such works is being analyzed, and specific of writer's column is being accentuated.

УДК 070: 821.161.2-92.09

О.В. Довженко

РУБРИКИ ТА ЖАНРИ УКРАЇНСЬКОЇ РЕГІОНАЛЬНОЇ ПРЕСИ НА ПРИКЛАДІ ГАЗЕТИ “ЖИЗНЬ ЛУГАНСКА”

У сучасній українській журналістикознавчій науці спостерігаємо активізацію вивчення прикладних особливостей сучасних українських мас-медіа. “Певним чином розвідки ці пов’язані з проблемою функціонування регіональної преси України в контексті соціального замовлення аудиторії. Варто виділити дослідження професорів В. Різуна, В. Іванова, В. Шкляра, Г. Почепцова, В. Лизанчука, які особливу увагу звертають на окремі складові аудиторного наповнення матеріалів саме регіональних мас-медіа. Що ж до конкретної проблеми діяльності мас-медіа в аудиторному контексті, то вона залишається мало розробленою. Маємо на увазі передусім аспекти взаємин мас-медіа та аудиторії в контексті тих явищ, які характеризують і стан сучасних українських мас-медіа, і характеристики сучасної української аудиторії передусім, у регіональному розрізі” [1].

Слово “жанр” (від франц. – genre) означає рід, вид. Професор Львівського національного університету імені Івана Франка Володимир Здоровега слушно зазначав, що слово “жанр” неоднозначне. Його визначальними ознаками вважають різноструктурні елементи: предмет відображення, тип мовної організації, будови, композиції твору [2, с. 142].

В Україні “традиційно до інформаційних жанрів зараховують замітку в усіх її різновидах, звіт, інтерв’ю, репортаж, інформаційну кореспонденцію, тобто матеріали, головне завдання яких – повідомити, відтворити, описати факт, подію, явище, а також передати думки людей з актуальних питань життя. До аналітичної групи жанрів відносять коментар, аналітичну кореспонденцію, всі різновиди статті, рецензію, лист, огляд, огляд преси. Це якраз твори, головне призначення яких – аналізувати, осмислювати події, факти, явища, зокрема і готові тексти, виступи політиків, учених, наукові та художні твори, публікації преси. Саме у цих жанрах може домінувати критичний підхід, а також полеміка. У специфічний спосіб аналітико-критичну та полемічну функцію виконують і твори художньо-публіцистичної групи, тобто різні види нарису, есе, памфлет, фейлетон, інші модифікації так званої художньої публіцистики і документалістики” [2, с. 147].

Ю.Є. Фінклер у статті “Регіональна преса України в контексті соціального замовлення аудиторії” вважає, що “з метою об’єктивної характеристики регіонального рівня сучасної української преси важливо визначити порівняльні характеристики того соціуму, в якому ця преса колись формувалась та нині функціонує. Говорячи про пресу як відповідник певного соціуму, слід наголосити на вагомості соціально-політичних та економічних характеристик останнього” [1].

Ю.Є. Фінклер пропонує поділ преси в залежності від розміру читацької аудиторії. Так, до першої групи він відносить періодичні видання, що користуються попитом у містах із населенням від 850 тисяч до 2 мільйонів мешканців, до другої – соціум із домінуючим сільськогосподарським населенням (до 300 тисяч мешканців), до третьої – міста з населенням від 300 до 850 тисяч мешканців.

Основою преси першої групи соціуму є тижневик, а також видання з кількома виходами на тиждень і, можливо, вечірня газета.

У другій групі областей преса територіального соціуму стикається із соціальним замовленням аудиторії, яка на чверть складається із осіб досить похилого віку, проживає в невеликих населених пунктах районних масштабів або селах.

Специфіка соціального замовлення читача в третій групі, як вважає Ю.Є. Фінклер, чи не найскладніше явище. З одного боку, попит на поглиблені матеріали аналітичних жанрів тут нижчий, ніж в областях першої групи, оскільки незначними є соціальні прошарки – основні споживачі саме таких публікацій: науковці, творча інтелігенція, студентська молодь, економічний істеблішмент ринкового середовища. З другого боку, попит на традиційно консервативну офіційну інформацію теж незначний порівняно з областями другої групи.

Саме в цьому – змішаному – типі соціуму спостерігається підвищений інтерес до полегшено розважальних жанрів у періодиці, притаманних як першій, так і другій групам соціуму.

Ми погоджуємось із автором статті “Аналітична проблемна стаття на сучасному етапі розвитку преси” М. К. Василенко в тому, що регіональна газета повинна містити в основному інформаційні жанри. Дослідник зазначає: “Дзеркало тижня” може порушувати проблеми загальнодержавного рівня: президентські перегони, забезпечення країни нафтопродуктами... Але чому їх не може висвітлювати звичайна міська чи районна газета? Відповідь очевидна: попри амбіції окремих регіональних лідерів, нових інвесторів, газети, що мають обмежений штат аналітиків, а головне – не мають відповідної мережі розповсюдження і так званої цільової читацької аудиторії, масштабні проблеми аналізувати не в змозі” [3].

Отже, варто погодитись із думкою Ю.Є. Фінклера, що “видання територіального соціуму не можуть наразі й навряд чи зможуть найближчим часом створити структуру подачі інформації без врахування місцевої ситуації – так, як це робить преса у Києві. Специфіка

української регіональної періодики сьогодні полягає в тому, що вона працює в жорсткому ринковому просторі” [1].

М.І. Недопитанський у статті “Сучасна українська періодика: типологічний аспект” обстоює думку, що “активна комерціалізація сучасних мас-медіа внесла істотні зміни в їхню типологізацію. На медійну кон’юнктуру стала відчутно впливати й ознака власності, що раніше взагалі не бралася до уваги науковцями” [4]. За ознакою тематичної масштабності та рівнем охоплення аудиторії М.І. Недопитанський розрізняє загальнонаціональну та регіональну періодику й наголошує на тому, що “регіональна періодика має висвітлювати місцеві проблеми. Від адекватності їх висвітлення залежить успіх цього типу преси. Регіональні газети мають бути приземленими, тобто не цуратися суто побутових тем: ціни на місцевому базарі, рейтинг побутово-розважальних закладів тощо. Західний досвід рекомендує ще й використовувати місцеву пресу як засіб комунікації для місцевої громади (інформація про події, що відбулися за останній період у житті самих читачів, або ж про ті, учасниками яких вони були). Читачів приваблює також перспектива стати одним із героїв газети. За статистикою, впродовж трьох років кожна американська сім’я того чи того містечка потрапляє на шпальти місцевої газети один раз [3]. І кожне таке потрапляння, безумовно, розцінюється як непересічна подія, що створює певну ауру місцевої газети: доступної, поінформованої, обізнаної з життям читацької аудиторії” [4].

Ми проаналізуємо регіональну газету “Жизнь Луганска” за жовтень-листопад 2008 року [5]. Як вказано в підзаголовку газети – це видання територіальної громади м. Луганська.

На першій сторінці, яка є кольоровою, вміщено анонси п’яти найцікавіших, на думку редакції, статей із відповідними фотографіями. Також вміщені два рекламні оголошення та постійна рубрика “Нас стало больше”, де подана статистика: скільки малюків народилось за тиждень. Важливо, що внизу сторінки подається адреса інтернет-сайта Луганського міського голови та Луганської міської ради. Це позитивно впливає на можливість спілкуватися мешканцям міста з редакцією.

Офіційна інформація, звіти про роботу міської ради вміщено на другій і третій сторінці, об’єднаних назвою “Эхо недели”. Тут постійними є рубрики “Дата в календаре”, “Коцюбинского, 14” (адреса міської ради), “Пенсионный фонд сообщает”.

На другій сторінці іноді з’являється рубрика “Проблемная тема”. Наприклад, у номері 42 від 8 жовтня в цій рубриці подані такі матеріали: “Мы хотим, чтобы не было игры в “одни ворота”, “Стихийной торговля быть не должна”. У номері 46 від 29 жовтня в рубриці “Актуальная тема” вміщено замітку “Луганск добился получения лимитов газа для отопления”. У номері 47 від 5 листопада з’явилась рубрика “Вопреки кризису” із замітками “Взлёт авиаремонтного” і “Лугансктепловоз” поднялся на пик производства”. Рубрика “Знай наших” представила

статті “Четыре шаляпинских гран-при получили луганчане” (№ 47 від 5 листопада) та “Археологи нашли 17 кладов” (№ 48 від 12 листопада).

Крім того, зазвичай на другій-третьій сторінках вміщено 1-3 репортажі, наприклад, у номері 41 від 1 жовтня: “Эта техника будет работать на благо луганчан!”, “Символ славянской дружбы”. На третій сторінці – рубрики “Благодарность”, “Происшествия”, “Есть мнение” (№ 44 від 22 жовтня), рубрика “Благоустройство” зі статтею “Уютный город – зелёный город” (№ 47 від 5 листопада), рубрика “Субботник” із репортажем “Чтобы город стал чище” (№ 48 від 12 листопада).

Зміст четвертої сторінки має назву “Городская власть”, де постійними є рубрики: “На приёме у мэра”, “Торговля”, “Благоустройство” (№ 48 від 12 листопада).

Сторінка п’ята – “Коммунальное хозяйство” містить інформацію в рубриках “Вниманию населения!”, “На особом контроле”, “Официально” (№ 48 від 12 листопада), “Городские будни” (№ 47 від 5 листопада).

Сторінка шоста й восьма зайняті рубрикою “История” (№ 48 від 12 листопада), у номері 47 від 5 листопада – “Человек и общество” – також історичного характеру.

На сторінці сьомій головною є рубрика “Общество” (№ 48 від 12 листопада), куди входять “Путь к успеху”, “Официально”. У номері 47 від 5 листопада ця інформація розташована на сторінці 14.

Телевізійна програма розміщується на сторінках 9 – 13.

Сторінка п’ятнадцята містить інформаційну кореспонденцію під рубрикою “Спорт. Культура” (№ 48 від 12 листопада).

На сторінці шістнадцятій у рубриці “Сила слова” подано репортаж й інтерв’ю з молодими акторами, який має назву “Москва обещает “Молодой гвардии” подмостки Ленкома” (№ 48 від 12 листопада).

Сторінка сімнадцята має назву “Луганщина”, у підзаголовку пояснюється, що це – газета в газеті “Известия Луганщины”.

На вісімнадцятій сторінці вміщено рубрику “Педсовет”, із підзаголовком “Совместный проект газеты “Жизнь Луганска” и Луганского областного института последипломного педагогического образования”, тут містяться відповіді кваліфікованих педагогів на запитання читачів, поради у вихованні дітей.

Зміст дев’ятнадцятої сторінки має назву “Луганская мозаика”, де постійними є рубрики “Поздравляем!”, “Весёлый Луганск”, “Погода”.

Сторінка двадцята – “С “ЖЛ” на диване”: “Афиша” (театри, кіно, філармонія), сканворд, астрологічний прогноз. Фото “Мы – луганчане!”.

Отже, проаналізувавши рубрики та жанри газети “Жизнь Луганска”, можна зробити висновок, що її концепція в цілому відповідає регіональній пресі. Тут широко висвітлюються місцеві проблеми в рубриках “Городская власть”, “На приёме у мэра”, “Торговля”, “Благоустройство”, “Коммунальное хозяйство”, “Городские будни”.

Але можна було порадити приділяти більше уваги суто побутовим темам (можливо, започаткувати рубрики на зразок “Огород”, “Подворье”).

Також можна порадити редакції залучати читачів до активної участі у створенні газети. Можливо, варто створити літературну сторінку, де друкувати вірші, вміщувати фото авторів. Бажано відвести сторінку для так званих “життєвих історій”. Все це дасть можливість читачам стати одним із героїв газети. Хоча редакція вже використовувала газету як засіб комунікації для місцевої громади, подавала “інформацію про події, що відбулися за останній період у житті самих читачів, або ж про ті, учасниками яких вони були” [3]. А саме, у номерах 41 – 47 на дев’ятнадцятій сторінці вміщувались фото молодят, які одружились на цьому тижні. Але, все ж таки, це звужувало кількість читачів, фото яких друкують (тобто, люди старшого віку вже не могли розраховувати на фото у газеті). Підтриманню зв’язку з читачами сприяють рубрика “Поздравляем!”, фото на останній сторінці “Мы – луганчане!”, яке не обмежене віком і тематикою.

Враховуючи специфіку поділу преси в залежності від розміру читацької аудиторії, запропоновану Ю.С. Фінклером, його висновки щодо того, що в такому типі соціуму спостерігається підвищений інтерес до полегшено розважальних жанрів у періодиці, цілком слушною є пропозиція студентів щодо збільшення кількості кросвордів.

Слушним є зауваження, що деякі матеріали не мають підписів, що утруднює можливу полеміку з автором матеріалу. Читач має можливість написати тільки на адресу редакції. Можливо, варто подавати не тільки адресу інтернет-сайта Луганського міського голови та Луганської міської ради, а безпосередньо електронну адресу автора, що також позитивно вплине на спілкування місцевої громади з редакцією. Це створить ауру доступної місцевої газети, яка цікавиться думкою читацької аудиторії.

Цікавою є думка, висловлена в статті “Інформаційні технології: інтерактивна газета” стосовно того, що “редакція щоденної газети завжди може організувати справу таким чином, аби читач, який сьогодні зателефонував до редакції, у наступному номері газети вже знайшов відповідь спеціаліста чи політика на своє запитання” [6]. Автор цієї статті Я.Л. Слесарчук наголошує на тому, що, можливо, варто відродити спеціальні шпальти “Листи наших читачів”, якими раніше займалися в редакціях відділи листів. Пропонується це зробити “вже на абсолютно новому творчому, технічному та інформаційному рівні — адже загальний ефект від використання інтерактивності в газеті (який виявляється набагато раніше й чіткіше, аніж в будь-якому іншому ЗМІ) — це помітне зростання накладу. Це підтверджує не лише сучасний західний, але й наш старий досвід” [6]. Але “інтерактивність щоденної газети дасть максимальний ефект тоді, коли буде так чи інакше торкатися всіх сфер щоденного життя читачів, тобто буде системною. Цього можна досягти впровадженням і поступовим удосконаленням спеціальної групи

інтерактивних рубрик” [6]. Я.Л. Слесарчук пропонує “виділити основні напрями роботи під загальними назвами, як-от:

- Що я думаю про...
- Книга скарг та пропозицій
- А ось якби міністром був я...
- Репортаж ведуть читачі
- Самі собі соціологи (інтерактивні соціопитування)
- Інтерв’ю беруть читачі
- Пропоную тему
- А чому, взагалі-то...?
- А я роблю це так (поради вмілих)
- Сезонні рубрики з обміну життєвим досвідом
- Готуємось до школи, ... Нового року тощо
- Господарочка
- Де відпочиваємо?
- Вікові рубрики, аналогічно попередньому
- Професійні рубрики” [6].

Наприклад, інтерактивний репортаж можна анонсувати заздалегідь. Скажімо, напередодні Дня міста чи визначного футбольного матчу “читачам пропонується стати репортерами і після закінчення свята чи матчу телефоном або електронною поштою передати свою коротку розповідь про те, що відбулося. А в редакції з цих невеличких цитат-вражень складають яскраву мозаїку репортажу. Авторів найбільш вдалих “цитат” можна заохотити невеличкими призами. Інтерактивна публіцистична стаття на раніше оголошену тему також збирається з уривків читачьких листів та усних відгуків. Це не що інше, як давно відомий огляд листів, щоправда, у сучасній тональності” [6].

Я.Л. Слесарчук, провівши соціологічне опитування, переконався в тому, “що аудиторія дуже схвально сприймає ініціативу інтерактивності. 64 % респондентів на запитання:

“Вибираючи газету, Ви б надали перевагу тій, що веде листування з читачами, друкує багато листів і в кожному номері відповідає на їх запитання?” відповіли однозначно “так”, ще 12 % заявили, що, хоча “свою” газету міняти не збираються, але зроби вона такі нововведення, будуть їй тільки більше довіряти”[6].

Отже, популярною регіональною газетою може стати лише те регіональне видання, яке є “ближчим до народу”. Професіоналізм такого виду газети полягає в умінні інформувати, відгукуватися на актуальні питання міста, глибоко й компетентно проникати в суть регіональних подій і явищ.

Література

1. Фінклер Ю.Є. Регіональна преса України в контексті соціального замовлення аудиторії // Наукові записки інституту журналістики // journalib.univ.kiev.ua. – Том 11. **2. Здоровега В.Й.** Теорія і

методика журналістської творчості : Підручник. – 2-ге вид., переб. і допов. – Львів, 2004. **3. Василенко М.К.** Аналітична проблемна стаття на сучасному етапі розвитку преси // Наукові записки інституту журналістики // journalib.univ.kiev.ua. – Том 23. **4. Недопитанський М.І.** Сучасна українська періодика: типологічний аспект // Наукові записки інституту журналістики // journalib.univ.kiev.ua. – Том 23. **5. “Жизнь Луганска”**, 2008. **6. Слесарчук Я.Л.** Інформаційні технології : інтерактивна газета // Наукові записки інституту журналістики // journalib.univ.kiev.ua. – Том 7.

The author of the article pays attention to the genre in the periodical.

Відомості про авторів

Акіншина Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Амбіцька Анна Сергіївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка.

Антонова Ольга Вадимівна – аспірант кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Берберфіш Марія Володимирівна – магістрант факультету української філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Бикова Ольга Миколаївна – асистент кафедри теорії та історії журналістики й української літератури факультету української філології та журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Білоус Оксана Петрівна – аспірант кафедри української літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Білоус Петро Васильович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Бойцун Ірина Євгеніївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Бондаренко Олена Едуардівна – старший викладач кафедри української філології та методики викладання мов Краматорського економіко-гуманітарного інституту.

Бондаренко Олена Олександрівна – аспірант кафедри української літератури Донецького національного університету.

Бровко Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Київського національного університету імені Т.Г. Шевченка.

Бугайова Надія Анатоліївна – магістр української філології, учитель української мови та літератури КЗ “ЛНВК спеціалізована школа І ступеня-гімназія № 42” м. Луганська.

Будурацька Світлана Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Варава Олена Борисівна – викладач зарубіжної літератури Кіровоградського базового медичного коледжу ім. Є.Й. Мухіна.

Веретейченко Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Київського національного університету “Києво-Могилянська академія”.

Веретюк Тетяна Володимирівна – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Вечоркін Іван Олександрович – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, літературний редактор Головного управління МВС України в Луганській області.

Галич Артем Олександрович – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Валентина Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Глотова Ірина Валеріївна – аспірант кафедри української філології Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського.

Двуличанська Олена Аркадіївна – магістрант факультету української філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Довженко Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Дорогокупля Ольга Миколаївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Завалій Лариса Петрівна – аспірант Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка, викладач Конотопського інституту СумДУ.

Застеба Ольга Сергіївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка.

Зимомря Іван Миколайович – кандидат філологічних наук, викладач кафедри теорії та практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Красненко Олена Вікторівна – учитель англійської мови КЗ “ЛНВК спеціалізована школа І ступеня-гімназія № 42” м. Луганська.

Кушнір Тетяна Іванівна – аспірант Кам’янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка, учитель англійської мови Кам’янець-Подільського НВК.

Лапко Олена Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Лапушкіна Наталія Павлівна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української мови та літератури Слов’янського державного педагогічного університету.

Медоренко Олена Михайлівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Сиротенко Валерій Павлович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Слов’янського державного педагогічного університету.

ВІСНИК
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Коректор: Кулініч О. О.

Відповідальні за випуск:
проф. Галич О. А.,
доц. Бойцун І. Є.

Підп. до друку 30.01.2009 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура Times New Roman. Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 28,2.
Наклад 200 прим. Зам. № 8.

Видавництво Державного закладу
“Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20